



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS DE LARANJEIRAS
DEPARTAMENTO DE ARQUEOLOGIA**

MARCUS VINÍCIUS PEREIRA SANTOS DA SILVA

**ARQUEOLOGIA E FOTOGRAFIA:
BALANÇO E PERSPECTIVAS**

**LARANJEIRAS
2018**

MARCUS VINÍCIUS PEREIRA SANTOS DA SILVA

**ARQUEOLOGIA E FOTOGRAFIA: BALANÇO E
PERSPECTIVAS**

Trabalho de conclusão de curso
submetido ao Departamento de
Arqueologia (DARQ) da Universidade
Federal de Sergipe como parte dos
requisitos necessários para a obtenção do
título de Bacharel em Arqueologia.

Orientador: Prof. Dr. Leandro Domingues
Duran

**LARANJEIRAS
2018**

*“A câmara é um instrumento que ensina a gente a
ver sem a câmara.”*

Dorothea Lange

AGRADECIMENTOS

Gostaria de, em primeiro lugar, agradecer aos meus pais, Ana Angélica Pereira Santos da Silva e Cícero José da Silva, a minha avó, Miralda Ferreira Santos e aos meus demais familiares por todo apoio que me deram neste exaustivo e decisivo período de minha vida acadêmica. Sem a força deles eu jamais conseguiria chegar tão longe. Gostaria de agradecer profunda e apaixonadamente à minha querida Larissa Moura Santos, por todo carinho, dedicação e força despendidos por ela e que, não fosse por isso, toda a minha jornada seria muito mais difícil. Queria agradecer também aos meus amigos mais “chegados”, Aíres Souza, Bruno Moreira, Marley Augusto Santos, Edylon Menezes, Luana Pereira, Esaú Alcântara, Adriana Guimarães e Alex Teles, por serem os melhores amigos que a vida poderia me dar – tenho certeza de que os melhores momentos que passei junto deles contribuíram positivamente para o resultado final desse trabalho. Por último, gostaria de agradecer a Prof. Dr. Daniela Klökler e a Prof.^a Ma. Lorena Gomes Garcia, parte da banca examinadora, e ao Prof. Dr. Leandro Domingues Duran, meu orientador, por acreditar no potencial de minha pesquisa, pela paciência, pelas broncas e por todos os ensinamentos que levarei para a vida fora da universidade.

RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso caracteriza-se como uma pesquisa bibliográfica voltada para a discussão teórico-metodológica da relação entre a fotografia e a Arqueologia, considerando, também as experiências desenvolvidas por disciplinas irmãs como a História e a Antropologia. Sendo assim, o conteúdo apresentado aqui abarca reflexões quanto ao emprego da imagem fotográfica enquanto ferramenta de registro documental, como fonte de interpretação e narrativa visual. Conclui-se que, uma vez que o documento fotográfico esteja alinhado aos princípios teórico-metodológicos que orientam a prática arqueológica, e que se dê o devido valor à sua produção, compreendendo os elementos técnicos e teóricos que o embasam, ele se transforma em um poderoso instrumento para uma prática arqueológica melhor capacitada na construção dos discursos interpretativos acerca das conjunturas sociais passadas, resignificadas no presente.

Palavras-chave: Arqueologia Histórica; Fotografia; Arqueologia documental; teoria e método.

ABSTRACT

The present study is characterized as a bibliographical research focused on the theoretical-methodological discussion of the relationship between photography and Archeology, considering also the experiences developed by sister disciplines such as History and Anthropology. Thus, the content presented here includes reflections on the use of the photographic image as a tool for documentary recording, as a source of interpretation and visual narrative. It is concluded that, once the photographic document is aligned with the theoretical-methodological principles that guide the archaeological practice, and that due regard is given to its production, understanding the technical and theoretical elements that support it, it becomes a powerful tool for an archaeological practice better trained in the construction of interpretative discourses about the past social conjunctures, which have been reified in the present.

Keywords: Historical Archeology; Photography; Documentary Archeology; theory and method.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	IX
CAPÍTULO 1 – FOTOGRAFIA NAS CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS.....	01
1.1. – BREVE HISTÓRICO DA FOTOGRAFIA.....	01
1.2. – FOTOGRAFIA NAS CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS.....	04
1.3. – FOTOGRAFIA NA ARQUEOLOGIA.....	15
1.3.1. – FOTOGRAFIA E ARQUEOLOGIA HISTÓRICO-CULTURAL.....	15
1.3.2. – FOTOGRAFIA E ARQUEOLOGIA PROCESSUAL.....	19
1.3.3. – FOTOGRAFIA E ARQUEOLOGIA PÓS-PROCESSUAL.....	22
CAPÍTULO 2 – FOTOGRAFIA COMO REGISTRO DOCUMENTAL PARA A ARQUEOLOGIA.....	25
2.1. – FOTOGRAFIA COMO REGISTRO DOCUMENTAL DE CAMPO.....	33
2.1.2. – FOTOGRAFIA COMO REGISTRO DOCUMENTAL DE LABORATÓRIO.....	45
CAPÍTULO 3 – FOTOGRAFIA COMO FONTE DE INTERPRETAÇÃO PARA A ARQUEOLOGIA.....	52
3.1. – PROPOSTAS METODOLÓGICAS PARA A ANÁLISE DE FOTOGRAFIAS DENTRO DA ARQUEOLOGIA.....	64
CAPÍTULO 4 – FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM NARRATIVA PARA A ARQUEOLOGIA.....	78
4.1. – “DEUS NOS FEZ DO BARRO”: UM ESTUDO FOTOETNOGRÁFICO E ETNOARQUEOLÓGICO ACERCA DOS PRODUTORES DE CERÂMICA ARTESANAL DO MUNICÍPIO DE SANTANA DO SÃO FRANCISCO-SE.....	79
PALAVRAS FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	95

QUADRO

QUA. 01: Características da observação humana sem e através do maquinário fotográfico.....	29
--	----

LISTA DE FIGURAS

FIG. 01: Fluxograma representando os elementos constituintes de uma fotografia.....	30
FIG. 02: Fluxograma representando a cadeia de produção, análise, interpretação e demais usos da fotografia no campo da Arqueologia.....	31
FIG. 03: Capa da obra Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção Tapajônica MAE-USP.....	46
FIG. 04: Amostra do conteúdo disponível em Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção Tapajônica MAE-USP.....	47
FIG. 05: Capa da obra Cerâmica Marajoara: A comunicação do silêncio.....	47
FIG. 06: Amostra do conteúdo disponibilizado em Cerâmica Marajoara: A comunicação do silêncio.....	48

LISTA DE FOTOGRAFIAS

FOT. 01: Shallow pit contained the remains of a complete juvenile cow.....	37
FOT. 02: Squashed Beaker pot at the base of a shallow Early Bronze Age pit.....	37
FOT. 03: Sondagem e quadro de dados referente aos procedimentos de levantamento do sítio.....	38
FOT. 04: Sede da Fazenda Patos.....	38
FOT. 05: Paisagem arqueológica. Grota do Angico, Poço Redondo-SE.....	39
FOT. 06: Produção de croqui em escala de nível escavado.....	39
FOT. 07: Procedimentos de abertura de tradagens no sítio Pedro de Cândido.....	40
FOT. 08: A magnetic gradiometer survey.....	40
FOT. 09: Atividade de medição durante os procedimentos de registro de estruturas edificadas do Sítio Arqueológico da Armação do Bom Abrigo.....	41
FOT. 10: Fragmento de faiança fotografado no entorno da Fazenda Patos, Piranhas-AL.....	41
FOT. 11: Fragmento de vidro fotografado no entorno da Fazenda Patos, Piranhas-AL.....	42
FOT. 12: Procedimentos de mapeamento dos restos de uma embarcação abandonada à margem do rio Sergipe na disciplina “Tópicos Especiais em Arqueologia I”.....	42
FOT. 13: Trabalho de medição de restos estruturais durante as atividades de levantamento arqueológico para a disciplina “Tópicos Especiais em Arqueologia I”.....	43
FOT. 14: Elaboração de croqui durante as atividades de levantamento arqueológico para a disciplina “Tópicos Especiais em Arqueologia I”.....	43
FOT. 15: Registro fotográfico em um contexto laboratorial.....	44
FOT. 16: Facão que pertenceu ao cangaceiro Cirilo de Engrácia. Acervo João de Souza Lima...	49
FOT. 17: Punhal que pertenceu ao cangaceiro Lampião. Acervo João de Souza Lima.....	49
FOT. 18: Pistola Mauser Royal. Acervo da Polícia Militar do estado de Sergipe.....	50
FOT. 19: Capsula DWM 1913 (Fuzil Mauser). Acervo João de Souza Lima.....	50
FOT. 20: Confederate dead beyond the wall. The 6th Maine Infantry penetrated the confederate lines at this point.....	55
FOT. 21: Valley of the Shadow of Death.....	56
FOT. 22: Valley of the Shadow of Death.....	56

FOT. 23: Casinhas novas da estalagem nos fundos dos prédios n.12 a 44 da Rua do Senado.....	68
FOT. 24: Barracão de madeira componente da estalagem existente nos fundos dos prédios n.12 a 44 na Rua do Senado.....	68
FOT. 25: Batalhão Patriótico Moreira César.....	72
FOT. 26: General C. Eugênio e seu estado-maior.....	73
FOT. 27: Prisão de jagunços pela cavalaria.....	73
FOT. 28: Uma casa de jagunços.....	74
FOT. 29: Lampião e seu primeiro bando.....	74
FOT. 30: Lampião e seu bando.....	75
FOT. 31: Comandante Zé Rufino e sua volante.....	75
FOT. 32 e FOT. 33:	84
FOT. 34 e FOT. 35:	85
FOT. 36 e FOT. 37:	86
FOT. 38:	87
FOT. 39 e FOT. 40:	88
FOT. 41 e FOT. 42:	89
FOT. 43 e FOT. 44:	90

INTRODUÇÃO

“As coisas das quais nos ocupamos, na fotografia, estão em constante desaparecimento e, uma vez consumado, não dispomos de qualquer recurso capaz de fazê-las reaparecer” (BRESSION; LEITE, 1992, p.36 apud VIEGAS, 2013, p.10), com estas palavras Henry Cartier-Bresson, um dos maiores fotógrafos do século XX, definira a fotografia. De fato, fotografias agem como registros visuais de uma fração de segundo da realidade; ela deve ser encarada como um espelho onde torna-se possível enxergar diversas facetas do real, mas nunca a própria realidade. Neste sentido é possível entender o fascínio que as imagens causam na humanidade desde os seus primórdios, com as pinturas rupestres, até os dias atuais, na era digital. Nós lhes legamos vida e significados, as transformamos em testemunhas de nossa própria existência; dos touros e cavalos produzidos há cerca de 15.000 anos AP em Lascaux, às fotografias de conflitos vinculadas pela Reuters diariamente; é um fato que as imagens encerram em si um poder suficientemente capaz de corroborar ou alterar aquilo que percebemos como acontecimento.

É necessário reiterar que a idealização desta monografia parte, a princípio, das experiências pessoais do autor enquanto fotógrafo de rua e documental e que, sendo assim, este trabalho está caracterizado como uma contiguidade de suas próprias reflexões acerca das possibilidades da fotografia como ferramenta de documentação e linguagem, aqui voltadas para a Arqueologia, especificamente. De maneira geral, as ideias apresentadas neste trabalho também são uma continuidade das atividades fotográficas desenvolvidas ao longo da graduação do autor, seja em etapas de campo, laboratório ou em outras atividades voltadas para a temática da fotografia em um âmbito arqueológico. Cabe salientar ainda que o planejamento deste trabalho de conclusão de curso está calcado nas atividades práticas e teóricas concebidas anteriormente pelo autor deste texto e o Prof. Dr. Leandro Domingues Duran no projeto “Persigas e Brigadas” (PICVOL 2014 – 2016), cuja proposta consistiu tanto na produção e análise imagética quanto na discussão sobre a fotografia enquanto fonte de registro e interpretação para a Arqueologia.

Dada a sua potencialidade, o emprego do registro fotográfico enquanto prática foi abraçado pela Arqueologia desde o início. Assim como fizeram os

múltiplos ramos da ciência no decorrer do século XIX, imbuídas de um pensamento positivista, a ciência arqueológica buscou naquela tecnologia, que a pouco acabara de nascer (por volta de 1826), um instrumento que atestasse rigorosa e cientificamente as informações por elas levantadas, servindo-as como um meio de registro e divulgação de suas atividades. Todavia, cabe ressaltar que tal apropriação tecnológica ocorreu muito anteriormente ao estabelecimento da Arqueologia como um ramo científico. De fato, é a partir do Antiquarianismo oitocentista – marcados pelo entusiasmo com a Grécia e Roma clássicas, assim como nas civilizações babilônicas, centro e sul-americanas e Egito – que o interesse em fotografar elementos arqueológicos (ou antigos) toma forma, ainda que para divulgação ou como curiosidade voltadas para a exposição do exótico, estético e monumental das “grandes” civilizações antigas (LYONS et al, 2005; BOHRER, 2005; HISSA, 2015).

Contudo, há muito pouca reflexão quanto ao uso convencional da fotografia pela Arqueologia, uma vez que seu emprego na área é geralmente voltado para seus aspectos técnicos enquanto ferramenta de registro (SHANKS, 1997). Neste sentido o presente trabalho busca fomentar a discussão e fornecer alternativas para que fotografias possam ser pensadas como ferramentas na construção de um conhecimento do passado através de uma perspectiva arqueológica. Portanto, pauta-se na adoção das mais variadas correntes de pensamento acerca da fotografia e na elaboração – muitas vezes por meio da adaptação – de mecanismos teórico-metodológicos que possibilitem sua utilização e entendimento junto à Arqueologia. Sendo assim, esta monografia tem por objetivo a sistematização de múltiplos métodos e práticas fotográficas que podem ser empregados em trabalhos de campo ou laboratório, instigando a reflexão acerca de seu uso enquanto uma ferramenta que possui sua própria especificidade, uma fonte de dados na qual se viabilizam uma gama de possíveis interpretações, e, mais além, ponderá-la enquanto um instrumento discursivo para a Arqueologia.

A abordagem adotada por este trabalho pode ser caracterizada enquanto pesquisa bibliográfica, como definida por Gil (2008), uma vez que ela foi “desenvolvida a partir de material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos (p.50)”. Desta forma, ao assumir tal configuração, esta

monografia pode se debruçar em uma literatura considerável que se mostrou significativa para a construção das reflexões apresentadas. Assim, diferente de um levantamento bibliográfico, resumido enquanto uma atividade de pesquisa voltada para um determinado tema, um estudo bibliográfico possibilita um contato mais íntimo com as fontes identificadas no processo de investigação, atuando como intermediária entre o pesquisador e o material pesquisado, enfim, norteando seus horizontes teóricos.

Enquanto proposta de estudo bibliográfico, as atividades que compõem este trabalho foram divididas em:

1. Um levantamento bibliográfico sobre a fotografia, sua história e seu emprego em múltiplos campos do saber, sobretudo, nas Ciências Humanas e Sociais. Tal investigação deu-se, principalmente, por meios disponibilizados digitalmente, uma vez que os artigos, periódicos e livros que alicerçavam este trabalho de conclusão de curso podem ser encontrados nos mais diversos acervos *online*. Compõem estes acervos as respectivas plataformas: AcademiaEdu, ResearchGate, CiteFactor, Livre, Wiley Online Library, portal de periódicos CAPES/MEC, portal da Habitus – Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia, portal da Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, portal da Discursos Fotográficos e Google Books.

À abordagem ao material levantado deu-se, em um primeiro momento, por meio da etapa de pré-leitura e, em seguida, passou-se à fase de leitura seletiva. A aplicação destas técnicas de estudo mostrou-se essencial, dada a quantidade considerável de publicações listadas sobre o tema. Desta forma, abriu-se a possibilidade de selecionar criticamente o conteúdo que daria forma ao trabalho. Posteriormente, o estudo deste material passou para a fase de leitura crítica e leitura reflexiva, sistematizando as informações pertinentes à pesquisa sob a forma de resumos e fichamentos. O terceiro momento de todo este processo pode ser caracterizado como a produção das reflexões e análises tal como são apresentadas neste trabalho – ainda que esta etapa tem sido fruto de múltiplos refinamentos durante seu desenvolvimento.

2. O levantamento da documentação imagética que compõe este trabalho foi realizado, sobretudo, a partir da busca de imagens que pudessem contribuir significativamente com as discussões abarcadas pelo mesmo. Neste sentido, esta investigação deu prioridade aos acervos digitais de diversas instituições comprometidas com curadoria de seu patrimônio fotográfico. Parte do conteúdo imagético apresentado neste trabalho foi buscado no portal Brasileira Fotográfica, que compreende os acervos do Instituto Moreira Salles e da Fundação Biblioteca Nacional, no portal do Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, vinculada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, no projeto Wikimedia Commons, biblioteca digital associada ao grupo Wikipédia, Google Arts, British Library, United States Library of Congress e o banco de imagens da Wessex Archaeology no Flickr.

Uma segunda etapa deste levantamento envolveu uma seleção das imagens tomadas pelo autor para que se adequassem à proposta do trabalho. Entre elas estão os registros de campo realizados durante o desenvolvimento de sua iniciação científica, as fotografias empregadas durante as atividades práticas em “Tópicos Especiais em Arqueologia I” e, finalmente, àquelas que pertencem ao seu portfólio e que integram o ensaio “Deus nos fez do barro”. Figuram neste trabalho alguns registros cedidos pelo Prof. Dr. Leandro Domingues Duran relativos às atividades desenvolvidas no projeto Arqueologia Marítima de um Bom Abrigo e no sítio-escola Pedro Candido, durante a disciplina de “Prática de Campo I”, ministrada por ele e o Prof. Dr. Paulo Fernando Bava de Camargo, no âmbito do projeto Probasão, coordenado pelo Prof. Dr. Fernando Ozorio de Almeida e a Prof.^a Dr.^a Daniela Magalhães Klökler.

No que se refere à teoria arqueológica esta monografia está fundamentada na proposta da Arqueologia Histórica, sob uma perspectiva Pós-Processual. Desta forma, entendendo que a Arqueologia é uma ciência interdisciplinar por natureza admitindo a possibilidade de serem empregados inúmeros saberes na construção de seu conhecimento. Neste sentido, as propostas concebidas por Beaudry (1988), Hodder (1992; 2001) e Shanks; Tilley

(1992) permitem que sejam adotadas novas maneiras para se pensar a cultura material.

Considerando a interdisciplinaridade como fio condutor desta pesquisa, os caminhos tomados por ela são múltiplos: vão, sobretudo, de Kossoy (1993; 2001; 2007; 2016) a Mauad (1990; 1996; 2007; 2008; 2010) na História e; de Achutti (1997; 2004) a Guran (2011; 2012; 2014) na Antropologia. Embora pertençam a outros campos, suas propostas configuram uma importância significativa no corpo teórico do presente trabalho, visto que versam profundamente sobre a fotografia em sua totalidade.

Burke (2004; 2010) é um nome fundamental no âmbito de qualquer pesquisa voltada para a análise imagética. A metodologia concebida por ele busca destrinchar a imagem, uma vez que este seja um processo elementar para entendê-la enquanto documento histórico, evidência do passado. Também agregam à esta proposta os trabalhos de Coelho (2012), Knauss (2006) e Meneses (2003).

No que diz respeito à Arqueologia, Reyero (2001; 2007; 2014) e Shanks (1997; 2013) figuram como basilares. A primeira por suas discussões com relação ao caminho percorrido pela fotografia dentro da ciência arqueológica, o segundo por suas reflexões quanto ao poder da imagem como ferramenta de produção de conhecimento no referido campo. Somam à esta discussão uns poucos, porém bem situados trabalhos voltados para esta questão: Guha (2001; 2013a; 2013b), Lyons et al (2005), Pétursdóttir; Olsen (2014) e Smiles; Moser et al (2005).

Visto que esta monografia parte do pressuposto de pensar o documento fotográfico em suas mais diversas aplicações dentro da Arqueologia, cabe destacar a obra seminal de Dorrell (1994), por apresentar uma discussão extremamente relevante com relação ao emprego do registro fotográfico em campo e em laboratório, considerando seus limites e possibilidades. Neste sentido, o presente trabalho vale-se, também, dos argumentos levantados por Fisher (2009a; 2009b), Hissa (2015), Queiroz (2015) e Silva et al (2012), uma vez que contribuem para a reflexão acerca do papel da fotografia enquanto dispositivo arqueológico.

O “pensar fotográfico” tem respaldo, sobretudo, em nomes como Barthes (1982; 1984), Dubois (1993), Flusser (1985; 2008) e Sontag (2004). Logo, qualquer que seja o âmbito que se faça o uso da fotografia, como prática ou fonte de pesquisa, as reflexões levantadas em suas obras mostram-se imprescindíveis. Acresce à estas proposições os trabalhos desenvolvidos por Ermakoff (2004), Hannavy (2007), Osterman; Romer (2007) e Warren et al (2006), pois abordam de maneira detalhada todo o processo histórico pelo qual passou a fotografia. A justaposição destes temas viabiliza entender a fotografia em seu âmbito histórico, sociocultural, tecnológico, artístico e filosófico.

A fotografia, em seu âmbito arqueológico, se mostra um importante instrumento na visualização do passado, já que ela traz consigo uma carga remanescente de um momento que agora sobrevive apenas através da memória individual ou coletiva. Sob esta perspectiva é possível perceber que fotografias são artefatos arqueológicos, ferramentas mnemônicas significativas que podem e devem ser encaradas como recursos informativos onde a cultura material se faz disponível visualmente e que através delas é possível contestar, complementar ou corroborar aquilo que entendemos por passado. Tendo em vista que grande parte das publicações voltadas para o tema concentram-se apenas em seu emprego enquanto uma ferramenta técnica, esta monografia preconiza alguns pontos que podem ser essencialmente pertinentes no que diz respeito à multidisciplinariedade pela qual é formada a Arqueologia. O conteúdo aqui apresentado está dividido da seguinte maneira:

Histórico da Fotografia nas Ciências Humanas e Sociais é um capítulo que se propõe a discutir a história da fotografia junto das Ciências Humanas, principalmente História, Antropologia e Etnografia, e, mais adiante, a própria Arqueologia, buscando entender o contexto histórico em que fotografias foram usadas por essas ciências, os motivos para sua utilização, em suma, traçando todo um quadro de acertos e erros (estes, cabe ressaltar, fundamentados a partir do ponto de vista de diversos autores) que, provavelmente, ainda hoje são perpetuados para com a utilização destes documentos visuais junto destas disciplinas. Este capítulo está confeccionado de acordo com as reflexões propostas por autores como Recuero (s.a.), Leite (1988), Kossoy (2001), Guha

(2001), Bezerra de Meneses (2003), Ribeiro (2005), Reyero (2007), Silva et al (2012), Menezes (2013) e Hissa (2015).

A *Fotografia como Registro Documental para a Arqueologia*, trata, mais especificamente, de reflexões relacionadas à produção de registros fotográficos e o que concede a eles um valor documental, tendo em vista que estas fotografias são produtos de pesquisas, e por isso, produzidas segundo um sistema de técnicas próprias, cujo objetivo é a detenção e a transmissão de uma série de informações visuais e de cunho arqueológico. Os referenciais utilizados nesta parte são aqueles levantados por autores como Dorrell (1986), Shanks (1997), Kossoy (2001), Roskams (2001), Bateman (2005), Reyero (2007), Fisher (2009^a; 2009^b), Silva et al (2012), Vicroski (2012), Joaquim (2014), Hissa (2015) e Queiroz (2015).

Em seguida, o capítulo sobre *Fotografia como Fonte de Interpretação para a Arqueologia* discorre sobre as possibilidades da fotografia como mimese da realidade e a utilização de imagens históricas na contextualização de um conhecimento arqueológico do passado através de uma forma multifacetada, lançando a mão dos mais diversos tipos de fotografias: etnográficas, de paisagens urbanas e rurais, de costumes socioculturais, arquitetônicas, enfim, dos mais variados tipos de fotografia que sirvam não apenas para corroborar a presença ou ausência da cultura material ali exposta – intencionalmente ou não –, mas para discutir até onde o uso desses documentos junto à Arqueologia fornece uma construção do passado muito mais próxima do real. Este capítulo é fundamentalmente composto a partir das ideias difundidas por pesquisadores como Barthes (1961), Beaudry (1988), Mauad (1996; 2010), Burke (2001), Kossoy (2001), Bezerra de Meneses (2003), Sontag (2004), Wilkie (2006), Lombardi (2008), Novaes (2008), Guran (2012), e, principalmente, os trabalhos que abordam a Arqueologia e a fotografia elaborados por Shanks (1997; 2013), Silva et al (2012) e Hissa (2015).

Finalmente, *Fotografia como Linguagem Narrativa para a Arqueologia* busca, através de uma abordagem pós-processual, discutir as potencialidades do documento fotográfico enquanto veículo narrativo no âmbito da prática arqueológica. Tendo em vista que toda imagem encerra em si uma narrativa, é possível que esta seja dotada de um viés arqueológico? Portanto, é plausível

que registros fotográficos possam ser utilizados para veicular uma mensagem arqueológica que engendra em si a construção de uma memória discursiva, já que ela é dotada de uma materialidade significativa? Aqui são discutidas as possibilidades de transmissão do discurso verbal para o não-verbal no que tange a Arqueologia e a fotografia, respectivamente. Mais precisamente, o capítulo apresenta um ensaio fotográfico sobre a produção de artefatos cerâmicos no município de Santana do São Francisco-SE, produto das atividades desenvolvidas pelo autor deste texto, onde busca demonstrar a amplitude do uso da imagem como uma ferramenta de expressão arqueológica. As ideias encerradas neste capítulo são embasadas, sobretudo, nos trabalhos concebidos por Genett (1979), Shanks (1997), Foucault (1999; 2008), Catanho (2007), Fiuza & Parente (2008), Cardoso (2009), Santos (2009), Darling (2014) e Silva (2010), uma vez que estão relacionados à conceituação de narrativa, dentro e fora da Arqueologia, além de possibilitarem a elaboração do alicerce teórico que fundamenta o trabalho fotográfico exposto no capítulo.

Por fim, é preciso dizer que ainda que haja uma colaboração um tanto quanto antiga entre a Arqueologia e a fotografia e que hoje sejamos produtos de uma *civilização da imagem* (SONTAG, 2004), persiste na disciplina (assim como nas demais Ciências Humanas e Sociais) uma resistência quanto a reflexões teórico-metodológicas que os documentos fotográficos podem suscitar. Neste sentido, ao longo do presente trabalho serão apresentadas algumas alternativas que buscam viabilizar a utilização de fotografias como um meio para atingir um objetivo comum em qualquer trabalho de caráter arqueológico: a interpretação do passado a partir dos vestígios materiais a nós relegados.

1. FOTOGRAFIA NAS CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

1.1. BREVE HISTÓRICO DA FOTOGRAFIA

Não se pode discorrer acerca da adoção e do desenvolvimento da fotografia como uma prática científica no âmbito das Ciências Humanas e Sociais sem antes buscar traçar sua história, evolução tecnológica e, conseqüentemente, as circunstâncias que a levaram a se tornar uma importante ferramenta metodológica na construção do conhecimento a respeito das mais diversas esferas socioculturais. Sendo assim, explorar (ainda que brevemente) os pormenores que compõem a trajetória da fotografia – de sua gênese aos dias atuais – permite situar seu lugar dentro da História, da Antropologia, da Sociologia e, em especial, da Arqueologia, configurando-a como um relevante instrumento científico para estes respectivos saberes, possibilitando não apenas o entendimento dos fatos que ocorreram no passado, mas seus impactos sociais e culturais junto à sociedade.

Em meados de 1826 Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) registrou aquilo que ao longo dos anos ficou conhecido por “fotografia”, ainda que em seus primórdios ela não fosse assim chamada, mas sim, de heliografia (do grego *helios*: sol, *grafia*: escrita). Após anos de tentativas infrutíferas, Niepce obteve aquela que é tida como a primeira fotografia produzida, ainda que esta tenha sido criada precariamente a partir de negativos de baixa densidade expostos sobre uma folha de papel banhada em cloreto de prata e ácido nítrico. Cabe ressaltar que, como apontado por Ermakoff (2004) e Kossoy (2001), experiências parecidas às feitas por Niepce vinham sendo testadas em diversas partes do mundo e de modo independente por nomes como Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879), no Brasil, William Henry Fox Talbot (1800-1877), na Grã-Bretanha e Hippolyte Bayard (1801-1887), na França. Entretanto, a descoberta definitiva coube a Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), quando por volta dos anos 1830 expôs à luz uma placa de cobre revestida por prata polida e sensibilizada em vapor de iodo – um processo que gerava imagens mais nítidas e detalhadas, porém, impermanentes. Em 1835, após obter uma série de resultados positivos em seus experimentos, Daguerre percebeu que

placas de iodeto de prata necessitavam de menos tempo de exposição para formar uma imagem e que esta poderia ser revelada ao entrar em contato com o vapor de mercúrio; a imagem resultante deste processo ficou conhecida como daguerreotipo (OSTERMAN & ROMER, 2007).

A descoberta de Daguerre foi vendida para o governo francês em 1839 e em seguida caiu em domínio público, possibilitando o surgimento dos daguerreotipistas, como eram chamados aqueles que construíam e manuseavam o invento. Contudo, as imagens produzidas através de daguerreotipias eram, em sua maioria, problemáticas devido as lentes necessitarem de um longo tempo de exposição, do pouco contraste e das imagens invertidas, limitando seu uso a paisagens ou natureza morta (OSTERMAN & ROMER, 2007). Calhou a Josef Maxmilian Petzval (1807-1891) dinamizar e inovar este processo a partir da criação de uma lente com uma abertura considerável e cerca de trinta vezes mais rápida que as que eram usadas até então, o que, por sua vez, diminuía drasticamente o tempo necessário para a exposição (COLUCCI, 2013).

Todavia, como apontam Osterman & Romer (2007), o processo de produção dessas imagens ainda era dispendioso, caro e improdutivo, visto que permitia apenas o registro de uma única cópia. Esta realidade só foi mudada por volta de 1851, quando Frederick Scott Archer (1813-1857), através do método de produção de inúmeras cópias feitas a partir de uma única chapa exposta criado por Talbot em 1830, desenvolveu um processo que levava colódio úmido junto de uma chapa de vidro era mergulhado numa solução de nitrato de celulose com iodeto solúvel sensibilizado em nitrato de prata. Em 1870 a chapa umidificada com colódio tornou-se ultrapassada, dando lugar à chapa seca manipulável criada por Richard Leach Maddox (1816-1902), que levava gelatina para prender o brometo de cádmio à placa de vidro revestida e depois mergulhada em emulsão. Este processo, além de viabilizar comercialmente a produção de fotografias, simplificou-o, pois, as placas de alta sensibilidade agora vinham acomodadas em caixas prontas para serem usadas, tornando dispensável a unção das placas antes da exposição e a revelação imediata em seguida (BUSSELLE, 1988).

Segundo Busselle (1988), a popularização da fotografia só ocorreu, de fato, a partir de 1884, com a criação do filme de rolo por George Eastman (1854-1932) em cooperação com William Hall Walker (1856-1933), um fabricante de máquinas fotográficas. Esta tira de filme flexível era justaposta num suporte de papel revestido de brometo de prata com uma camada fina de gelatina solúvel e montado sob um chassi, que possibilitava seu uso em qualquer câmera padrão para fotos em chapa. Em 1886, após fundar a Kodak, Eastman já comercializava as chamadas “aponte e dispare”, pequenas câmeras de filme embutido que, além do baixo custo, dispensavam o fotógrafo de um conhecimento prévio acerca de produtos químicos ou laboratórios, deixando todo o trabalho de processamento subsequente para a fábrica da Kodak. Entre 1889 e 1897 a empresa de Eastman revolucionou a indústria da fotografia, democratizando-a por completo através de inovações tecnológicas e barateamento dos custos.

Entretanto, como apontado por Osterman & Romer (2007), apesar de todos os progressos ocorridos em função tanto da qualidade quanto do custo-benefício, a fotografia, como um todo, ainda compartilhava de um problema que perdurava desde o início do século XIX: as emulsões às quais as placas eram submetidas sensibilizavam-se apenas aos espectros ultravioleta, violeta e azul da luz, ou seja, apresentavam uma baixa sensibilidade espectral. Ainda que entre os anos de 1850 e 1877 tenham ocorrido diversas tentativas neste sentido – através de nomes como Levi Hill (1816-1865), Niépce de Saint-Victor (1805-1870), James Clerk-Maxwell (1831-1879) e Thomas Sutton (1819-1875) – a fotografia colorida só surgiu, de fato, por volta de 1906, a partir da produção do “filme pancromático”, criado por Benno Homolka (1860-1925) e, no ano seguinte, 1907, a partir da comercialização das primeiras placas coloridas, conhecidas como *Autochrome*, fabricadas pelos irmãos Lumière. Porém, a fotografia colorida tal como é conhecida hoje surgiu somente em 1935, a partir dos filmes de tripla emulsão, Kodachrome e Agfacolor, desenvolvidos pela Kodak e Agfa, respectivamente (FRIEDMAN, 1945; ROULIER, 2008).

Alguns anos mais tarde, a fotografia seria palco de outras duas revoluções no que tange seus métodos e suas práticas. A primeira foi a invenção da fotografia instantânea pelas mãos do físico norte americano Edwin Herbert Land (1909-1991), criador da Polaroid, primeira câmera instantânea da história. O

invento de Land, tinha por princípio fazer fotografias rápidas e que dispensassem o uso de negativos, utilizando apenas uma película sensibilizada a base de sais de prata que em contato direto com a luz produziram uma imagem de baixa qualidade e sem possibilidade de reprodução. Por fim, o surgimento da fotografia digital através da Sony (com a Mavica), por volta de 1980 – ainda que a Kodak, em 1975, tenha dado os primeiros passos nesta direção e, ainda num estágio embrionário, o governo americano através de sua agência espacial e suas fotografias da superfície de marte, porém, em ambos os casos por processos ainda não totalmente digitais (CORRÊA, 2013). Fotografias digitais são formadas por *pixels*, pontos luminosos que se aglutinam e criam uma imagem. Estes *pixels*, por sua vez, são gerados pelo sensor de câmera após ser atingido pela luz que chega através das lentes, portanto, dispensando totalmente a utilização de películas fotográficas. De seu nascimento aos dias atuais a tecnologia empregada na fotografia digital sepultou os demais tipos de fotografia, tanto pelo aumento na qualidade da imagem quanto na redução dos custos, tornando-a ainda mais acessível e popular, tal como a Kodak de George Eastman a pouco mais de cem anos atrás.

1.2. FOTOGRAFIA NAS CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

O potencial da fotografia como um instrumento científico fora reconhecido poucos anos após seu nascimento e desenvolvimento. François Arago (1786-1848) sublinhara a importância desta invenção como um pontapé que definiria os meios pelos quais o saber científico seria edificado. Para ele, o invento possibilitaria à Arqueologia, à Medicina, à Astronomia, à Fotometria e demais campos da Ciência a segurança, praticidade, objetividade e o comprometimento com a verdade. Arago argumentava que, embora houvessem limitações, a produção de registros desta natureza estava em um patamar acima de quaisquer outros meios de documentação utilizados até então. Por conseguinte, a técnica fotográfica viu-se abraçada pelos mais diversos ramos científicos, pois evocava uma crença de veracidade e exatidão (REYERO, 2007). Neste sentido, em referência a Howard Becker (1974) e Vilém Flusser (2002, p.17-18), Guran (2012, p.19) argumenta que a fotografia se tornou um instrumento imprescindível para a Ciência, visto que ela buscou:

[...] responder à demanda da sociedade da época por um autoconhecimento e por meios de proceder a uma forma confiável de objetivação do mundo visível diante do impasse cultural e da crise de representação plástica vigente nos meados do século XIX.

A Antropologia Física e a Etnografia estão dentre os saberes científicos que pioneiramente adotaram a produção fotográfica em suas respectivas metodologias, pois enxergavam na tomada de imagens um instrumento profícuo e objetivo. Sabin Berthelot (1794-1880) e Pierre-Marie Alexander Dumoutier (1797-1871) reproduziram em seus trabalhos *Historie Naturelle Des Îles Canaries* (1842) e *Atlas De Voyage Au Pôle Sud Et Dans L'Océanie Sur Les Covettes L'Astrolabe At La Zélée* (1844) fotografias de crânios humanos, moldes de busto e habitantes locais tomadas pelos precursores da fotografia científica, Auguste Bisson (1814-1876) e Rosalie Bisson (1826-1876). Étienne Serres (1786-1868) em *Anthropologie Comparée: Observations Sur L'Application De La Photographie À L'Étude Des Races Humaines* (1845) utiliza como base o trabalho produzido por Adolf Thiesson acerca dos índios botocudos, trabalho em que, segundo uma reflexão do próprio Serres, a utilização de fotografias possibilitaria à Antropologia superar a carência de materiais comparativos necessários para análises comparativas mais abrangentes – propondo, até mesmo, a criação de um museu fotográfico voltado ao estudo antropológico, seguramente dando o primeiro passo em direção à constituição de uma Antropologia Visual. Já em *Photographie Anthropologique* (1852) Serres busca estabelecer a distinção entre a Antropologia e a Etnologia, além de se concentrar em elevar a fotografia em detrimento do desenho, destacando, segundo ele, as características objetivas e comprometidas com o real intrínsecas a este tipo de documentação.

Contudo, segundo Guran (2012), a adoção da técnica fotográfica não foi abraçada por antropólogos, etnólogos e demais cientistas tão somente devido as suas características de mimetizar a realidade, mas nas possibilidades que, para eles, apenas a fotografia poderia revelar-lhes: uma série de detalhes que, de outras formas, permaneceriam obscurecidos ou imperceptíveis. Ernest Conduché em um artigo para a revista *La Lumière* (1858) preconizou que a existência desses detalhes obscuros e imperceptíveis se caracterizam, de fato, como o próprio conhecimento etnológico. De acordo com ele, “existem poucas

questões científicas nas quais a fotografia poderia agregar mais material. Isso é devido ao fato de que a ciência das raças humanas (sic) se compõe de múltiplos elementos fugazes e imperceptíveis; e todos esses elementos se fixam por si mesmo sobre o papel através da fotografia” (SCHERER, 1932, p.34 apud GURAN, 2012, p.23).

A popularização da fotografia no âmbito antropológico, posteriormente, acabou acarretando uma série de problemas de natureza interpretativa, visto que as imagens produzidas neste campo eram, em sua maioria, feitas por viajantes e funcionários da colônia, tornando explícito o seu caráter polissêmico e ambíguo. Thomas Henry Huxley (1825-1895) foi um dos pioneiros a observarem este fato, lançando duras críticas quanto à falta de uma metodologia específica para a confecção destes registros, postulando, em seguida, os métodos que eram os mais adequados em termos de informação e precisão. Para ele, uma fotografia verdadeiramente científica deveria obedecer a uma série de critérios e, principalmente, focar na produção de registros da cabeça e do corpo dos retratados. Gustav Fritsch (1838-1927), neste sentido, vai além, pois questiona a veracidade da imagem no campo da Ciência e recomenda que a tomada de fotografias, enquanto representação científica, deve objetivar pelo distanciamento de qualquer enfoque artístico, primando pela utilização de um ponto de vista frontal, sob uma iluminação que favoreça o contraste da imagem e a utilização de uma lente que se adeque ao tipo de registro. Para ele boas imagens são uma parte do caminho para o progresso dos conhecimentos adquiridos pela Antropologia, Etnologia e ciências afins.

Todavia, a despeito dos problemas interpretativos trazidos à tona pela fotografia, esta firmou uma base considerável no seio da Antropologia, sendo, portanto, exaltada como uma ferramenta obrigatória na construção do conhecimento acerca do comportamento humano. Outros nomes como Paul Broca (1824-1880), Gustave Le Bon (1841-1931), Alphonse Bertillon (1853-1914), Louis Agassiz (1807-1873) e, sobretudo, Franz Boas (1858-1942) tornaram-se preponderantes no que diz respeito não apenas ao incentivo do uso de registros fotográficos como uma ferramenta científica, mas a incorporação destes nos trabalhos de campo, tanto pelas Ciências Humanas quanto Sociais (GURAN, 2012).

Registros fotográficos no campo da Antropologia no início do século XIX são destaques nas obras de Karl Weulle (1864-1926), que buscou documentar pessoas e objetos em campo, na África Ocidental, e é um dos percussores da utilização de séries fotográficas para descrever costumes socioculturais de seu objeto de pesquisa. Por volta de 1942, Gregory Bateson e Margaret Mead desenvolveram uma pesquisa em Bali cujas fotografias e metodologia de análise imagética fundamentaram o que viria a ser reconhecido como Antropologia Visual, alçando definitivamente a fotografia ao instrumental da ciência antropológica. Já em 1967, John Collier Jr (1913-1992) publicaria outra obra que viria a se tornar seminal no universo da fotografia antropológica, *Visual Anthropology – Photography as a Research Method*, que além de sedimentar permanentemente o termo *Antropologia Visual*, explana acerca dos diversos métodos através dos quais a fotografia poderia servir ao antropólogo durante a pesquisa (GURAN, 2012).

No que tange ao cenário antropológico nacional, Milton Guran é, talvez, seu maior expoente. Suas obras – sobretudo *Agudás: Os Brasileiros do Benin* (2000) e *Linguagem Fotográfica e Informação* (2001) – contribuíram enormemente com os estudos acerca da documentação fotográfica e seus usos enquanto ferramenta científica no campo das Ciências Humanas e Sociais. Suas pesquisas situam a fotografia como uma mediadora do conhecimento histórico, social e cultural. Documentos fotográficos, para Guran, têm dupla função: obter informações e engendrar conclusões. O autor defende, principalmente, a existência de uma intertextualidade entre os documentos visuais e os documentos escritos, possibilitando uma compreensão mais abrangente do meio social estudado. A prática fotográfica é, para ele, muito mais que um instrumento de pesquisa, é um exercício político através do qual o meio social torna-se visível fotograficamente.

Ferro (2005) argumenta que o tratamento dado às imagens pela Sociologia – seus fenômenos sociais e seus respectivos protagonistas – só se desenvolveu muito tardiamente. Segundo ele, há no campo da disciplina certa animosidade e preferência pelos registros escritos. Porém, há de se ressaltar que, segundo Pontes (2014), a fotografia como ferramenta de análise sociológica tem ganhado cada vez mais relevância, principalmente acerca de suas

possibilidades enquanto prática e interpretação. A imagem, dentro da Sociologia, possibilita a visualização de aspectos mais fugidios das relações sociais. Esta possibilidade pode ser vista, por exemplo, nas fotografias produzidas por Augusto Malta (1864-1957), sobretudo as que retratam vielas e cortiços. O processo de demolição destes locais em decorrência da higienização empreendida pelo governo do Rio de Janeiro, que buscava modernizar a metrópole através da chamada “Reforma Passos”, provocou uma drástica mudança nos costumes sociais do povo carioca e suas relações com o espaço, o que acabou contribuindo com a favelização dos morros da cidade e a exclusão de uma parcela significativa da população (ARAÚJO, 2011).

Pierre Bourdieu é um dos precursores no que diz respeito aos usos da fotografia como uma ferramenta social. De acordo com ele os registros fotográficos encenam papéis sociais específicos e estes atuam como guias que perenizam determinados acontecimentos que sejam socialmente relevantes. A prática fotográfica diz respeito à memória, ao fortalecimento dos laços sociais, é percepção, pensamento, uma construção cultural, portanto, passíveis de serem analisadas sociologicamente (FERRO, 2005; PONTES, 2014).

Roland Barthes é outro nome que serve de referência no que diz respeito aos usos que a Sociologia pode fazer das imagens fotográficas. Suas obras que abordam a questão fotográfica, sobretudo em *A Câmara Clara*, buscam expor quem são os sujeitos por trás de uma fotografia: aquele quem fotografa, o fotografado e quem observa a foto. O autor expõe as características que fazem com que um registro fotográfico seja dotado de polissemia, destacando a importância da intertextualidade entre a mensagem visual e a textual como busca de um significado determinado, além de enunciar que a mensagem fotográfica depende inteiramente de seu referente (o sujeito ou o assunto fotografado). Barthes argumenta ainda que o fotógrafo possui ciência quanto às possibilidades interpretativas do espectador em relação ao que foi registrado, o fotografado, no caso. O olhar de quem observa uma imagem é, para ele, cultura e socialmente influenciado (FERRO, 2005; BODART, 2015).

A fotografia enquanto uma técnica complementar à Sociologia no que diz respeito ao levantamento de dados foi defendida por Howard Becker, salientando a importância de uma postura interdisciplinar por parte dos

sociólogos e dos fotógrafos. De acordo com ele, cientistas sociais deveriam buscar compreender melhor os processos fotográficos ao empreendê-los em seus próprios trabalhos, já os fotógrafos deveriam procurar inteirar-se melhor das teorias sociológicas ao aplica-las em seus projetos fotográficos. Becker encara a câmera fotográfica como um espelho que reflete a realidade social e atenta para o fato de que, apesar de ao longo da história um grande número de fotógrafos terem registrado a sociedade em suas mais diversas facetas, há, em contrapartida, um número bastante reduzido de trabalhos na área da Sociologia preocupados em levantar questionamentos quanto as possibilidades da fotografia como instrumento de estudos sociais (FERRO, 2005).

Há, neste âmbito, uma miríade de trabalhos de cunho sociológico produzidos especialmente por fotojornalistas – dos quais Alfred Eisenstaedt (1898-1995) e Erich Salomon (1886-1944) são os pioneiros –. Estes fotógrafos embora não sejam cientistas sociais, exploraram através de imagens uma diversidade de temas pertinentes à Sociologia, tais como as fotografias que registravam o comportamento do indivíduo inserido no espaço público, produzidas por Lee Friedlander e Garry Winogrand (1928-1984), que abarcavam questões sociológicas fundamentalmente levantadas por Georg Simmel (1858-1918) e Ervin Goffman (1922-1982). Cabe destacar também as fotografias de guerra produzidas por Robert Capa (1913-1954), David Seymour (1911-1956) e Dmitri Baltermants (1912-1940); o pós-guerra e a vida social retratados, sobretudo, por Henri Cartier-Bresson (1908-2004) e Robert Doisneau (1912-1994) e as mazelas humanas ao redor do planeta registradas por Sebastião Salgado em obras como *Exôdus* (2000), *Outras Américas* (1986) e *Trabalhadores* (1996).

No âmbito brasileiro, o uso da fotografia enquanto um instrumento de análise para a Sociologia foi levantado por Martins, em *Fotografia e Sociologia* (2008). Apesar de posicionar-se de forma semelhante a Becker, Martins procura deixar claro que para que isso seja efetivo, de fato, é necessário que haja uma abordagem preliminar de cunho sociológico e estético por parte do pesquisador, reiterando que os documentos fotográficos nada mais são do que um registro de informações de caráter sociológico, ou seja, eles possibilitam uma aprendizagem a partir do ponto de vista da Sociologia (BODART, 2015).

A História, por sua vez, encontra-se em um patamar semelhante ao da Sociologia, pois, a fotografia é, antes de tudo, um produto social, já que são carregadas de discursos que evidenciam fragmentos da história. Neste sentido:

A fotografia, como fonte de pesquisa, propicia ao historiador acrescentar novas e diferentes interpretações da história social. A partir da leitura dos elementos que a compõem, compreendem-se em detalhes o caráter simbólico, expresso por diversos sistemas de atitudes relacionadas às representações sociais. As imagens fotográficas revelam alguns elementos importantes para o conhecimento da memória coletiva (CANABARRO, 2005, p.25).

Todavia, a utilização de documentos fotográficos como fonte de conhecimento no campo da História ainda é relativamente recente e restrita, servindo, em grande parte, como ferramenta de apoio ao texto escrito, já que estes, segundo Granet-Abisset (2002) não se beneficiam, junto aos historiadores, do mesmo interesse ou do mesmo status que outras imagens, tais como pinturas, cartazes e outras fontes iconográficas. Ainda de acordo com Coelho (2012), alguns casos onde estes documentos ganham destaque para além do campo da ilustração costumam apresentar erros de análise, ora pela falta de compreensão por parte do pesquisador, ora por atestar o óbvio. Por outro, cabe ressaltar que, apesar das discussões quanto à potencialidade do uso de fotografias no âmbito da História ser um fenômeno bastante recente, elas, no entanto, são suficientemente extensas e bem fundamentadas.

Até a terceira década do século XX as fontes escritas eram vistas como os únicos documentos confiáveis no que diz respeito ao processo de construção da História pelos historiadores, que ignoravam ou subutilizavam documentos de outra natureza. Porém, como argumentado por Mauad (1996, p.06):

A necessidade dos historiadores em problematizar temas pouco trabalhados pela historiografia tradicional levou-os a ampliar seu universo de fontes, bem como a desenvolver abordagens pouco convencionais, à medida que se aproximava das demais ciências sociais em busca de uma história total. Novos temas passaram a fazer parte do elenco de objetos do historiador, dentre eles a vida privada, o cotidiano, as relações interpessoais, etc. [...] A tradição oral, os diários íntimos, a iconografia e a literatura apresentaram-se como fontes históricas da excelência das anteriores, mas que demandavam do historiador uma habilidade de interpretação com a qual não estava aparelhado. Tornava-se imprescindível que as antigas fronteiras e os limites tradicionais fossem superados.

Esta postura foi pioneiramente adotada por Lucien Febvre (1878-1956) e Marc Bloch (1886-1944), que defendiam o questionamento quanto à veracidade das fontes escritas, visto que a História é escrita sumariamente pelos fatos que são considerados memoráveis. Além de pôr em xeque a potencialidade dos registros escritos em função da ciência histórica, Febvre e Bloch também pavimentaram o caminho para que fontes de natureza não escrita passassem a ser adotadas nos pressupostos teórico-metodológicos da História (OLIVEIRA & TAMBARA, s.d.. SÔNEGO, 2010).

É, sobretudo, a partir das ideias postuladas por Jacques Le Goff (1924-2014) e Pierre Nora que a Fotografia passa a adquirir para si o caráter de fonte documental, uma das múltiplas ferramentas que possibilitam a reconstrução do passado através do crivo do historiador. Para Le Goff o documento fotográfico é um monumento, uma fonte infalível, um texto codificado visualmente, é, senão, uma prova cabal da ocorrência de um determinado acontecimento do passado. Nora tem um posicionamento semelhante, segundo ele a fotografia é um *analogon* da realidade, uma parte do tempo que jaz congelada, porém, desconexa da continuidade do instante seguinte. Cabe ao historiador, de acordo com Nora, perceber essa nuance entre o tempo registrado e o tempo subsequente, ambos expressos dentro da bidimensionalidade do documento visual (CANABARRO, 2005).

Peter Burke em *Eyewitness: The Uses of Images as Historical Evidence* (2001), procura salientar a importância da utilização dos documentos imagéticos dentro da disciplina histórica. O autor busca questionar a amplitude dos registros visuais para a História, afastando-os da conotação ilustrativa em que geralmente são empregados. Sobretudo, ele argumenta que o texto visual é tão crível quanto o texto escrito, basta que, para isso, em sua análise, ele seja submetido a um rigor científico e crítico onde possam ser extraídas informações pertinentes à reconstrução dos fatos passados. Para Burke, essa flexibilização no que compete à investigação histórica deve instigar a adoção de uma metodologia que permita encarar o uso da imagem – seja ela iconográfica ou fotográfica – como uma evidência do que aconteceu no passado em seus mais diversos âmbitos: religioso, político, cultural e social. A documentação visual, de acordo com ele, pode funcionar como testemunha histórica ou a própria história, tendo

em vista que sua produção é envolvida por uma série de comportamentos dentro de uma escala social amplamente diversificada.

Para Michel Frizot a fotografia é um produto do meio social; no entanto, como um documento histórico ela precisa ser separada da História da Arte. Segundo ele, a História da Arte é um campo formado por grandes nomes que ditam tendências a serem seguidas, por outro lado, a História da Fotografia exige não apenas o conhecimento acerca de um determinado fotógrafo e sua obra, mas buscar entender os fatores que o levaram a produzir aquele registro. O autor reitera a posição da fotografia enquanto um documento histórico, pois carrega consigo a possibilidade de ser datada e é dotada de elementos que a configuram como um instante congelado da história. Esta perspectiva do documento fotográfico enquanto um produto construído social e culturalmente também é defendido, sobretudo, por outros autores franceses como André Gunthert, Michel Pouvert, Georges Didi-Huberman e André Rouillé. De acordo com eles, há de se levar em consideração uma mediação entre imagem e sociedade, e, mais além, a maneira pela qual o meio social e suas relações são retratados através da fotografia. Estes autores sublinham a ideia do registro fotográfico como uma construção social efetivada por diferentes grupos sociais que o usa como um instrumento de divulgação e legitimação de ideias, impondo representações sociais afim de construir modelos comportamentais específicos, individual e coletivamente (CANABARRO, 2005).

A ideia de fotografia como parte da história e, portanto, exercendo o papel de fonte documental para sua reconstituição também é defendida por Clément Chéroux e Ilse About. Segundo eles, fotografia e história podem cruzar-se, pois, isto acarretará numa tangibilidade dos fatos, já que o registro fotográfico é por si só histórico e registra elementos do passado. Eles defendem o argumento de que a *história da fotografia* deve atuar como suporte para a *história pela fotografia*, visto que são vertentes teóricas que se complementam a fim de buscar estabelecer particularidades no que diz respeito à problematização do objeto de estudo (CANABARRO, 2005).

O Brasil, no que tange a questão, a realidade é ainda mais recente e os trabalhos, ainda que significativos, menos abrangentes. De fato, o estudo da fotografia enquanto fonte histórica no país foi pioneiramente levantado por Boris

Kossoy, na década de 1980. Em seus trabalhos o historiador busca desenvolver a relação entre a História e a fotografia, procurando analisar o valor documental dos registros fotográficos enquanto um instrumento historiográfico, propondo uma série de metodologias de análise e pesquisa voltados para este tipo de documento. Para Kossoy não há neutralidade na fotografia, pois o fotógrafo age como um filtro cultural, imprimindo em suas imagens seus sentimentos, sua ideologia e recortando a realidade da forma que lhe é conveniente. O historiador ainda tece em seus trabalhos acerca da necessidade de uma divisão teórica quanto ao estudo da fotografia, no caso, a *História da Fotografia* e a *História através da Fotografia*. A primeira em função das tecnologias de criação de imagem ao longo do tempo, além de seus impactos na sociedade como um meio de expressão e de comunicação. Já a segunda tem relação com o emprego de documentos fotográficos não só pela História, mas demais ciências, como uma ferramenta de visualização do passado. Ele destaca que a visualização do passado através da materialidade e a representação da realidade são os fatores que concedem às fotografias seu valor como fonte histórica (CANABARRO, 2005. SÔNEGO, 2010).

A fotografia como instrumento de construção de conhecimento no âmbito da História e demais Ciências Humanas e Sociais também é parte das pesquisas realizadas por Ana Maria Mauad. Seus trabalhos primam por buscar presenças e ausências existentes nos documentos fotográficos, utilizando, sobretudo, uma abordagem histórico-semiótica, explicitando assim as relações existentes entre os signos e a imagem – independente se estes foram produzidos na intenção de documentar um fato ou representar um estilo de vida. A autora, assim como Kossoy, salienta que uma reconstrução histórica erguida a partir de documentos visuais deve priorizar, sobretudo, por dois caminhos distintos: uma *História da Fotografia*, que busca não apenas compreender seus processos de evolução tecnológica como também sua cadeia de produção, circulação e consumo num determinado período; e uma *História pela Fotografia*, buscando compreender o seu lugar na esfera teórico-metodológica pela qual é formada a ciência histórica (CANABARRO, 2005. SÔNEGO, 2010).

A interpretação da mensagem fotográfica é uma preocupação considerável nos trabalhos desenvolvidos por Miriam Moreira Leite. A autora

defende dois posicionamentos no que diz respeito à historiografia e ao processo de investigação de imagens fotográficas. Para ela o documento – a fotografia, em especial – possui sua própria voz e que este veicula informações a nível claro e preciso. Porém, salienta que – a despeito de toda clareza e precisão – a verdadeira mensagem encerrada num documento só pode ser compreendida de fato se esta for entendida como uma representação do real. Leite ainda tece críticas quanto aos processos através dos quais o conhecimento histórico por intermédio de fotografias é empreendido: aponta a falta de uma bibliografia mais extensa em relação à interpretação fotográfica, resultando numa deficiência acadêmica de estudos mais abrangentes em relação do conteúdo sógnico carregado por uma imagem; que muitos dos trabalhos realizados até então focam apenas nos aspectos técnicos e artísticos da fotografia, além de obras de caráter biográfico a respeito de diversos fotógrafos. A autora deixa explícito a necessidade de empreender pesquisas que busquem compreender o signo fotográfico, evidenciando a realidade, tal como ele é de fato, e a realidade representada no documento (CANABARRO, 2005. SÔNEGO, 2010).

Discussões voltadas para o estudo da cultura fotográfica no Brasil foram pioneiramente levantadas por Maria Inez Turazzi, sobretudo em seu texto seminal *Uma Cultura Fotográfica* (1998). A autora busca não apenas pavimentar as vias que compõem o conceito de cultura fotográfica, mas inseri-la no âmbito da própria noção de cultura, como um de seus espelhos, já que a fotografia desde seus primeiros dias até a contemporaneidade é um importante instrumento de veiculação de ideias e valores nos níveis individual e coletivo. A cultura fotográfica, segundo Turazzi, é dotada de sua própria complexidade. Ela pode ser expressa através dos equipamentos utilizados para fotografar, as escolhas que levaram à uma determinada produção fotográfica e as tecnologias empregadas para tal fim. A cultura fotográfica é sobre nós e sobre os outros, é uma prática social acerca do mundo em que vivemos. Ela manifesta-se, acima de tudo, nos usos e funções que lhes são atribuídos, são representações idealizadas de uma série de aspectos sociais e culturais de uma sociedade num determinado período do tempo (CANABARRO, 2005).

1.3. FOTOGRAFIA NA ARQUEOLOGIA

Torna-se questionável o fato da Arqueologia utilizar largamente a fotografia como um instrumento de apreensão e difusão de dados acerca dos trabalhos de campo e de laboratório, mas, sequer levantar perguntas quanto à potencialidade de seu caráter objetivo e neutro. Abundam no campo diversas publicações que enfatizam seu uso enquanto uma ferramenta técnica, voltada para a produção de registros que sirvam para ilustrar os resultados obtidos por uma pesquisa. Porém, apenas algumas destas publicações buscam lançar reflexões que permitam descortinar e interpretar o passado de uma maneira mais abrangente, seja utilizando a fotografia como uma fonte documental ou discursiva.

Por outro lado, cabe salientar que, refletir acerca destes problemas só se faz possível a partir da análise das particularidades históricas que estão relacionadas tanto com à fotografia quanto com à Arqueologia. Em outras palavras, buscar entender a origem e o desenvolvimento da prática fotográfica no âmbito arqueológico.

1.3.1. FOTOGRAFIA E ARQUEOLOGIA HISTÓRICO-CULTURAL

A Arqueologia surgiu gradativamente a partir das práticas antiquarianistas em voga entre os séculos XV e XVIII. Em seus primórdios, seus objetivos e práticas estavam um tanto quanto distantes do que hoje tem-se por uma ciência arqueológica onde esta:

[...] infere comportamento humano, e também ideias, a partir de materiais remanescentes do que as pessoas fizeram e usaram, e do impacto físico de sua presença no meio ambiente. [...] de como os seres humanos se comportam no presente e, em particular, de como esse comportamento se reflete na cultura material (TRIGGER, 2011, p.33).

Muito embora os antiquaristas adotassem técnicas rigorosas e sistemáticas quanto à obtenção, descrição e registro de cada peça adquirida, eles valorizavam apenas suas características estéticas, comerciais e, em último caso, históricas, porém ignorando seu contexto, interpretando-a, muitas das vezes, de forma equivocada. Para eles “o conhecimento histórico só poderia ser adquirido a partir de registros escritos e de tradições orais confiáveis, e de que,

à falta deles, não pode existir um conhecimento bem articulado dos tempos primitivos” (TRIGGER, 2011: 93). Por outro lado, o surgimento e o desenvolvimento da fotografia em meados do século XIX abriu a possibilidade para que esse conhecimento histórico fosse apreendido de forma mais exata, traduzindo a realidade de maneira incontestavelmente (até então) fiel e objetiva. É neste sentido que, segundo Reyero (2007, p.24. Tradução nossa):

A razão pela qual a fotografia alcançou durante o século XIX um interesse prioritário entre os cientistas e arqueólogos foi sem dúvida devido à precisão e realismo alcançado. Ao fornecer os primeiros pontos de vista dos países e regiões pouco conhecidas pelos ocidentais, a fotografia revelou a existência de outros mundos, arquiteturas, povos e culturas. E tudo isso em um momento caracterizado pela curiosidade e a propagação do olhar ocidental para outros continentes.

Entretanto, como apontado por Guha (2001), ainda que em sua gênese antiquarianista a adoção da fotografia pela Arqueologia como um instrumento que evidenciava informações verdadeiramente confiáveis, pois se baseava numa objetividade infalível, esta, no entanto, foi constantemente manipulada com a intenção de criar registros reais e objetivos uma vez que somente assim, de acordo com Reyero (2007, p.49. Tradução nossa) o “arqueólogo poderia alcançar o objetivo de criar uma reconstrução histórica”. Em última instância, a utilização de registros fotográficos era vista como uma metodologia superior ao desenho técnico, pois atenuava as “transformações” entre o que é real e o que é representado (REYERO, 2007). Mais ainda, como pontuado por Hissa (2015, p.78):

Paralelamente ao processo de aprimoramento técnico em campo, desenvolvimentos na tecnologia fotográfica entre as décadas de 1850 e 1880 baratearam e simplificaram o uso da máquina e a impressão das fotos, de modo que a fotografia se tornou rapidamente o veículo mais usado para registrar práticas e lugares e, ao final do século XIX, ela era parte integrante do método de registro em escavações na Europa.

Morgan (2016) faz referência a Schwartz & Ryan (2003) ao explicar sobre os pioneiros da fotografia na Arqueologia, menciona que Maxime Du Camp (1822-1894), ao lado de Gustave Flaubert (1821-1880), registrou, fotográfica e extensivamente, os edifícios monumentais encontrados no Egito, Núbia, Palestina e Síria, buscando, desta maneira, tornar disponível imagens acerca da arquitetura destes lugares tanto para os acadêmicos quanto para o público em geral. E prossegue, em referência a Dorrell (1989), ao pontuar que embora este

tenha sido um período prolífico em termos de produção de registros fotográficos dos mais diversos tipos – de arquitetura monumental, artefatos e escavações arqueológicas – estas, em sua maioria, apenas serviam como base para litogravuras e gravuras que ilustravam as publicações da época.

Por outro lado, como apontado por Bohrer (2005), arqueólogos como Auguste Salzmann (1824-1872) preteriram gravuras em função do uso de fotografias, pois estas além de serem mais do que contos, são fatos dotados de força bruta convincente. Para ele, a fotografia não apenas documenta passivamente, mas defende ativamente uma posição interpretativa. Félix Teynard (1817-1892), contemporâneo de Salzmann, cujos trabalhos centraram-se entre o Egito e na Núbia, por sua vez, apesar de realizar diversos registros imagéticos buscou focar apenas nos restos estruturais dos monumentos egípcios, muito mais preocupado com a arquitetura destes espaços que em contextos históricos ou antiquarianistas como inscrições ou ornamentações. Há de se destacar também os registros em calotipia realizados por M. Tranchand por volta de 1860 para a missão francesa em Khorsabad, no Iraque, que pouco se interessou pelo contexto histórico, tal como Salzmann ou Teynard, mas focou processo de escavação enquanto produto, assim como os escavadores e os materiais escavados.

Destacam-se, posteriormente, Alexander Conze (1831-1914), que produziu e anexou registros fotográficos próprios em seus relatórios de campo, na Samotrácia, e Heinrich Schliemann (1822-1890), que contou com a ajuda de um fotógrafo para produzir os mais de 10.000 registros fotográficos do material recuperado por ele em Hisarlik, na antiga Tróia. Frederic Ward Putnam (1839-1915) utilizou fotografias extensivamente como parte de seu corpo de trabalho nos *Indian Mounds*, no vale do Rio Ohio. Augustus Lane-Fox Pitt Rivers (1827-1900) registou detalhadamente suas escavações em Cranborne Chase, ao sul da Inglaterra e William Matthew Flinders Petrie (1881-1946), que discutiu exaustivamente acerca de um maior rigor a ser tomado por uma fotografia que objetivasse um valor arqueológico, tal como higienização dos espaços de trabalho e buscar evidenciar os elementos estruturais pelos quais eram formados os artefatos (SILVA et al, 2012).

Notabilizam-se ainda os trabalhos efetuados por Harry Burton (1879-1940), que documentou extensivamente as escavações levadas a cabo por Howard Carter (1874-1939) nos Cemitérios Reais, no Iraque, e na Tumba de Tutankamon, no Egito. Mortimer Wheeler (1890-1976) registrou fotograficamente fortes e cidades romanas em Gales, além das fotografias produzidas em sua escavação em Maiden Castle, no Reino Unido. Wheeler zelava pelos métodos de registro empregados em campo, além dos exemplos citados acima, ele também fotografou a remoção de cacos de cerâmica e outros artefatos, e aspectos cotidianos da escavação, tal como o pagamento dos trabalhadores envolvidos (HISSA, 2015). John Henry Haynes (1849-1910) registrou a primeira fotografia daquele sítio que mais tarde seria intensamente fotografado por Agatha Christie (1890-1976), Max Mallowan (1904-1978) e Leonard Wooley (1880-1960): Ur, no atual Iraque. Já William Henry Jackson (1843-1942) foi um dos pioneiros a registrar os diversos sítios Pueblo ao Sudoeste dos Estados Unidos, principalmente o Mesa Verde. Alfred P. Maudslay (1850-1931), Gertrude Caton-Thompson (1888-1985) e Teobert Maler (1842-1917) documentaram uma série monumentos maias no México. Von Bonde (s.d.) e Holmes (s.d.) foram os pioneiros a fotografar registros rupestres na África e nos Estados Unidos, respectivamente (BAHN, 2010 apud SILVA et al, 2012) e Chiron (1845-1916) na França (MARTINEZ & LOIZEAU, 2006 apud SILVA et al, 2012).

Por fim, no Brasil, as primeiras fotografias de cunho arqueológico e de materiais antropológicos foram produzidas e publicadas por Lacerda Filho e Rodrigues Peixoto por volta de 1876. Em seguida, 1893, Albert Löfgren (1854-1918) publica registros fotográficos sobre os sambaquis paulistas, exemplo seguido posteriormente por Ricardo Krone (1862-1917), que em 1914 fotografou sítios sambaquieiros do rio Ribeira, interior do estado de São Paulo (SILVA et al, 2012).

A inserção da fotografia como parte dos métodos de registro de campo e de laboratório nos espaços arqueológicos, desde sua criação, no século XIX, até meados do século XX, deu-se de maneira gradativa, porém rápida e em paralelo com o desenvolvimento da própria Arqueologia – dos fotógrafos-viajantes e antiquaristas ao avanço dos processos teórico-metodológicos através dos quais converteu-se a ciência arqueológica (e que posteriormente converteu-se na

corrente histórico-culturalista) – pois, como apontado por Reyero (2001), ratificaram a demonstração das mais diversas teorias acerca do passado humano, além de ajudar no processo de reconhecimento da Arqueologia enquanto portadora de conhecimento e discurso científico.

Como demonstrado por Hissa (2015) e Reyero (2001), as fotografias produzidas pela Arqueologia durante este período demonstravam uma intensa preocupação com seu caráter cientificista, pois esta era apoiada por ditames positivistas, típico das ciências dos séculos XIX e XX. Os arqueólogos do período abraçaram os registros fotográficos visto que, para eles, estes documentos corroboravam o real e serviam como veículos que atestavam suas conclusões com fidelidade. Escavações, sítios, artefatos e os mais diversos aspectos *in situ* eram registrados, porém, muitas destas fotografias carecem de foco e contexto específicos, outras foram construídas em função das conclusões elaboradas por aqueles que as produziram, sendo, portanto, desprovidas de qualquer reflexão acerca dos elementos através dos quais estes documentos se constituem.

1.3.2. FOTOGRAFIA E ARQUEOLOGIA PROCESSUAL

Por volta de 1960 surgiu a corrente teórica que se convencionou por Nova Arqueologia, ou, mais precisamente, Arqueologia Processual. Difundida por nomes como Lewis Binford (1930-2011), e pelos antropólogos Leslie White (1900-1975) e Julian Haynes Steward (1902-1972), é uma corrente teórica que buscou romper com o pensamento empírico do Histórico-Culturalismo, sem, no entanto, deixar de ser analítica, de forma que suas bases teórico-metodológicas fossem entendidas de maneira ainda mais cientificistas e exatas que a escola de pensamento anterior. Tendo em vista que no âmbito arqueológico daquele período a:

[...] crescente valorização da ecologia e dos padrões de assentamento como evidências de um novo interesse pelo processo cultural. As culturas arqueológicas já não eram mais consideradas mera soma dos respectivos tipos de artefatos preservados, passíveis, todos eles, de tratamento em bases estilísticas, como sendo independentes e de igual importância (TRIGGER, 2011, p.290).

Portanto, os processualistas entendem que as culturas arqueológicas devem “ser analisadas como configurações, ou mesmo como sistemas funcionalmente integrados” (TRIGGER, 2011, p.290).

O papel da fotografia para os processualistas embora não tenha sido submetido a uma reflexão mais aprofundada acerca de suas possibilidades enquanto instrumento de registro arqueológico – permanecendo, portanto, numa posição semelhante aos histórico-culturalistas – buscou alcançar um caráter ainda mais objetivo e analítico. Neste sentido, além da preferência pelo uso do termo registro fotográfico, as fotografias passaram a ser produzidas sob uma perspectiva mais rigorosa: ferramentas e elementos humanos, tais como operários e os próprios arqueólogos, passaram a ser deixados de fora da documentação fotográfica, exceto daquelas que, por ventura, servissem de escala. Questões que envolvessem autoria da imagem tornaram-se irrelevantes pois, a câmera era vista como um instrumento imparcial e o fotógrafo como um mero operador desse equipamento (BOSWORTH, 2012). Em vista disso, a utilização da imagem fotográfica por parte do Processualismo foi encarada apenas como um meio de atualização da memória ou para corroborar descobertas (MATTHEWS, 1968 apud MORGAN, 2016).

A partir da década de 1970, os registros fotográficos produzidos no campo da Arqueologia tornaram-se consideravelmente mais complexos e excessivamente positivistas. Em *Photography In Archaeological Research* (1975) – uma das primeiras publicações processualistas voltadas para a questão da fotografia –, Elmer Harp Jr procura discutir sobre a variedade de situações em que a documentação fotográfica pode ser empregada pelo arqueólogo: fotografias aéreas, subaquáticas, de artefatos, etc. De acordo com o autor, o registro dentro da Arqueologia deve buscar atingir um caráter altamente técnico e preciso, uma vez que há a necessidade de contornar qualquer elemento que remeta a uma ideia pictórica (HISSA, 2015).

Em *Photography In Archaeology And Conservation*, Peter G. Dorrell (1989), por outro lado, lança a mão de argumentos que encorajam a produção de registros a nível *National Geographic*, porém, reiterando que seja adotando o procedimento de limpeza total do espaço de trabalho e recomendando a produção de fotografias que retratem as pessoas locais. A fotografia

arqueológica na década de 1980 passou a ser encarada de forma mais mecânica e padronizada, em grande parte, por conta do progresso pelo qual a profissionalização da ciência arqueológica estava passando. A adoção de fichas de registro, escalas, setas, e placas informando o local da fotografia, passou a ser de uso obrigatório, pois era visto como mais científico. Os artefatos, a partir de então, passaram a ser registrados isolados sob um fundo neutro, evitando assim possíveis distrações. Philip Barker (1920-2001), em *Techniques Of Archaeological Excavation* (1989), argumenta que a despeito da utilização de setas, escalas e quadros de informação, as fotografias produzidas em campo devem obedecer a cuidados rigorosos levando em consideração a qualidade destas para possíveis ampliações e a necessidade de registros fotográficos de uma vista geral do sítio arqueológico. Os registros fotográficos produzidos por Binford, por exemplo, demonstram sua perspectiva sistêmica da cultura e predileção por temas etnoarqueológicos e antropológicos. As discussões levantadas em seu *Debating Archaeology* (1989) exibem fotografias de grupos e indivíduos executando atividades cotidianas, assentamentos e a produção e distribuição de artefatos (HISSA, 2015; MORGAN, 2016).

Já em *Field Methods In Archaeology* (1997), Shafer explana o papel da fotografia como um documento e um instrumento ilustrativo em relatórios de campo. Para ele a fotografia enquanto ferramenta de documentação age como um veículo de preservação do sítio escavado e salvaguarda de informações. Já a utilização de fotografias enquanto ilustração para trabalhos de Arqueologia devem comunicar sobre particularidades do sítio ou dos processos de investigação e escavação do mesmo. Apesar de suas conotações acerca da objetividade e do papel reconstrutor da imagem fotográfica enquanto ferramenta arqueológica, Harry J. Shafer buscou atribuir um papel mais ativo ao fotógrafo, pois suas fotografias seriam guias para dar ênfase, questionamento e conclusão daquilo que seria escrito nos relatórios e, desta forma, torna-las meios para a elaboração de interpretações futuras. Estas publicações ampliaram a necessidade de um caráter mimético da fotografia a ponto de, na maioria dos casos, idealizá-la como um veículo exato e imparcial. É, portanto, a partir desse momento que ela passa a ser vista como uma ferramenta capaz de conferir

objetividade a um determinado argumento além de reproduzir e substituir a materialidade (HISSA, 2015; MORGAN, 2016).

1.3.3. FOTOGRAFIA E ARQUEOLOGIA PÓS-PROCESSUAL

O Pós-Processualismo surgiu no início dos anos 1980, como uma reação contrária aos pressupostos teóricos postulados pela Arqueologia Processual. Entretanto, a Arqueologia Pós-Processual não se apresenta como uma escola teórica de fato, mas como um movimento composto por diversas correntes de pensamento bastante distintas, tais como o Neo-Marxismo, o Pós-Positivismo, o Estruturalismo, a Fenomenologia, etc. É através do intermédio desse amálgama de tradições que são tangidas as conjecturas interpretativas que regem o Pós-Processualismo, buscando evidenciar a subjetividade da prática arqueológica e enfatizar a importância dos processos cognitivos, levando em consideração, portanto, o comprometimento do arqueólogo com seu objeto de estudo e a produção do conhecimento em seu contexto histórico e social (TRIGGER, 2011; FUNARI, 2003). Segundo Lima (2002, p.09,):

Essa reação, que trouxe consigo o retorno ao historicismo e ao particularismo da velha e desprezada História Cultural, valorizando contextos históricos, ideologias e diversidade, voltou-se para a investigação das estruturas subjacentes às expressões culturais, para os significados da cultura material e sua dimensão simbólica, para o indivíduo em lugar do sistema.

Shanks e Hodder (1995, p.04), sobre os alicerces que sustentam as bases da corrente interpretativa da Arqueologia salientam que:

1. Foregrounded is the person and work of the interpreter. Interpretation is practice which requires that the interpreter does not so much hide behind rules and procedures pre-defined elsewhere, but takes responsibility for their actions, their interpretations;
2. Archaeology is hereby conceived as a material practice in the present, making things (knowledges, narratives, books, reports ...) of the material traces of the past, constructions which are no less real, truthful or authentic for being constructed;
3. Social practices, archaeology included, are to do with meanings, making sense of things. Working, doing, acting, making are interpretive;
4. The interpretive practice that is archaeology is an ongoing process: there is no final and definitive account of the past as it was;

5. Interpretations of the social are less concerned with causal explanation (accounts such as this is the way it was and it happened because of this) than with understanding or making sense of things which never were certain or sure;
6. Interpretation is consequently multivocal: different interpretations of the same field are quite possible;
7. We can therefore expect a plurality of archaeological interpretations suited to different purposes, needs, desires;
8. Interpretation is thereby a creative but nonetheless critical attention and response to the interests, needs and desires of different constituencies (those people, groups or communities who have or express such interests in the material past).

Neste sentido, a fotografia no âmbito da Arqueologia pós-processual ofereceu não apenas reflexões acerca do papel daqueles registros produzidos *in situ* – como uma consequência de interpretações de ordem qualitativa e subjetiva, portanto, apresentando diversas perspectivas –, mas, em última instância, um instrumento artefactual que viabiliza a mediação entre o passado e o presente. Assim, atuando, sobremaneira, como um agente social e imaginativo em todos os seus processos teórico-metodológicos, incluindo o emprego de configurações estéticas e artísticas em função da estruturação do saber acerca de um fenômeno que não existe mais (HISSA, 2015). Essa reação contrariou as noções de objetividade e cientificismo propostos anteriormente pelo Histórico-Culturalismo e, em maior grau, pelo Processualismo, permitindo ao Pós-Processualismo a apreensão de uma variedade de correntes de pensamento distintas que consolidadas diversificaram os meios pelos quais o conhecimento arqueológico pôde ser adquirido.

Questionamentos acerca da materialidade e do alcance da fotografia no campo da Arqueologia – sua função enquanto ferramenta de interpretação e discurso, sobretudo – apareceram por volta dos anos 1990, a partir de trabalhos produzidos por Michael Shanks. Em *Photography and Archaeology* (1997) o autor traz à tona uma discussão – enquanto produto de uma crítica – sobre as potencialidades da fotografia como instrumento de registro e testemunho no âmbito arqueológico, tecendo uma série de posicionamentos destoantes sobre a sua objetividade e neutralidade, desmistificando a homogeneidade atribuída aos registros fotográficos. Aqui são discutidas também questões a respeito das diferenças entre realismo e naturalismo, sobretudo, como eles se relacionam em função de uma retórica da imagem e do discurso e sua apropriação por parte da Arqueologia. Tanto em *Ghosts In The Mirror* (2013) quanto em *Intinerarium*

Septentrionale (2014) – publicações fotográficas enquanto produto de seus trabalhos arqueológicos – Shanks busca estabelecer um diálogo entre a Arqueologia e a fotografia, explorando, principalmente, as características pessoais, subjetivas, artísticas e extra arquivísticas desses registros. Há também os projetos *Metamedia* e *Archaeography* – vinculados e disponibilizados através do site¹ pessoal do autor – cuja abordagem busca lançar reflexões acerca das possibilidades da mídia na construção de uma materialidade arqueológica e considerações a respeito do papel da fotografia no campo da Arqueologia, respectivamente.

Bjørnar Olsen, por outro lado, faz uma série de críticas às novas teorias arqueológicas surgidas até então, buscando se distanciar do caráter preponderantemente humano que é dado a cultura, e, cuja materialidade acaba rebaixada a um segundo plano. Neste sentido, para ele, o entendimento do mundo material deve ir além do discurso teórico, recorrendo a experiências sensoriais como um meio de compreender a cultura material. Em *Persistent Memories* (2010), Olsen, ao lado da fotógrafa Eli Andreassen, buscam, através da fotografia, dar voz à cultura material, deixando que ela fale por si mesma (HISSA, 2015). Esta mesma perspectiva pode ser vista em outro trabalho, *Imaging Modern Decay: The Aesthetics of Ruin Photography* (2014), onde são discutidas algumas possibilidades de interação entre fotografias de ruína e materialidade, fugindo do caráter automatizado dado à fotografia pela Arqueologia, dotando-a de características pré-linguísticas, físicas e que ultrapassam as barreiras da representação textual (PÉTURSDÓTTIR & OLSEN, 2014).

¹ <http://www.mshanks.com>

2. FOTOGRAFIA COMO REGISTRO DOCUMENTAL PARA A ARQUEOLOGIA

A utilização de fotografias como um recurso documental no âmbito da prática arqueológica não é recente. De fato, o emprego deste tipo de registro remonta ao período anterior à consolidação da Arqueologia enquanto ciência, ainda no Antiquarismo Científico, sendo, inclusive, deste período a primeira publicação a abordar o tema: um manual de procedimentos fotográficos escrito pelo casal Auguste e Alice Le Pongleon (DESMOND & MESSENGER, 1988 apud HISSA, 2015). Por outro lado, é certo que seu uso só se tornou uma parte efetiva da metodologia arqueológica a partir da difusão do Histórico-Culturalismo, e, de lá para cá, as técnicas adotadas para produção de registros fotográficos neste campo evoluíram em conjunto com as transformações tecnológicas sofridas pela fotografia.

Se antes o processo de produção fotográfica – do registro à revelação – era pensado, executado e difundido por meio de tecnologias analógicas, hoje, a Arqueologia tem seus pés enterrados na era digital. Esta tecnologia permitiu ao arqueólogo uma maior assimilação do maquinário fotográfico em seus trabalhos de campo, seja pelo barateamento dos custos, pelas facilidades automatizadas que são oferecidas por qualquer câmera fotográfica, assim como pela agilidade na visualização dos registros efetuados. Todavia, como discutido no capítulo anterior, as principais publicações que discutem o papel da fotografia como instrumentos metodológicos dentro da Arqueologia as fazem através de um viés analógico, pois foram escritos em um período anterior à revolução digital e, até agora, não passaram por revisões que procurassem atualizar seu conteúdo. Por outro lado, estas publicações continuam a vigorar significativamente hoje em dia, não pela inexistência de obras mais atualizadas (ver ROSKAMS, 2001 e FISHER, 2009a; 2009b), mas por abarcarem uma enorme quantidade de conteúdo com relação às técnicas que podem ser adotadas na confecção de registros arqueológicos.

Os registros empregados por arqueólogos em seus trabalhos embora sejam, em parte, feitos de forma automatizada, isto não se dá por causa de uma falta de comprometimento para com uma produção fotográfica de maior qualidade, mas pela falta de um conhecimento mais aprofundado no que diz respeito à técnica e a manipulação do equipamento fotográfico utilizado. Em relação à isso, Fisher (2009a, p.02) argumenta que:

Artefact recording is another area in archaeology that is often overlooked and mis-represented. Not only does the archival quality of the resulting image matter but a simple understanding of lighting can achieve an enormous impact on the given textures, form and inherent detail of objects, giving valuable information, which is often lost.

Uma boa imagem evidenciará muito mais detalhes arqueológicos, uma vez que a fotografia – além dos registros escritos e iconográficos – irá configurar-se como o único meio pictórico para descrever a prática arqueológica e um determinado sítio após serem destruídos pelo processo de escavação (FISHER, 2009a), evitando, desta forma, a perda de informação. A documentação fotográfica na Arqueologia prima por “provide clear and accurate records of what the researcher saw, serving as both checks and mnemonic devices for later recall (KING, 1985, p.43 apud BACON, 2010, p.10)”. Portanto, fotografias produzidas em função de um contexto arqueológico devem, sobretudo, buscar ir além de seu caráter instrumental e automatizado, já que implicam em uma formação técnica mínima que permita a devida exploração de seu potencial enquanto ferramenta documental. Muito mais que uma ferramenta de registro, a fotografia arqueológica deve primar por reter dados que possibilitem sua análise e interpretação a posteriori, pois atuarão como uma parte preservada da história sob a forma de documentos físicos e virtuais, servindo como um mapeamento da memória (JOAQUIM, 2014), uma vez que ela permite dar uma forma tangível aos fatos (ABOUT & CHÉROUX, 2001 apud REYERO, 2007). Neste caso, entende-se por documento “todo índice concreto ou simbólico, conservado ou registrado com os fins de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual” (BRIET, 1951; LOUREIRO, 2013 apud QUEIROZ, 2015, p.16).

Logo, pode-se inferir que fotografias no âmbito da Arqueologia devem ser encaradas como “representações de ideias vinculadas à reconstrução de

contextos arqueológicos” (SILVA et al, 2012, p.138). É neste sentido que, Rossini (2011,p.07 apud QUEIROZ, 2015,p.17), em referência a Rouillé (2009), diz que:

[...] a classificação da fotografia-documento poderá efetuar-se em três sentidos: no seu aspecto funcional – estará vinculada à questão de nitidez e a questão da visibilidade; na prática – deverá estar vinculada ao método de registro e conservação; e ainda, sua natureza quantitativa – deverá preocupar-se com a abundância dos detalhes que compõe a imagem. Estes aspectos sustentam o valor documental da fotografia, e fundamentam a lógica da transparência das coisas e a sua relação imediata ao referente²: a imagem fotográfica como um decalque, uma marca, um índice.

O uso de fotografias na Arqueologia necessita ser entendido como uma forma de linguagem significativa e essencial às pesquisas da área, pois são um elemento crítico no que diz respeito à prática de produção de conhecimento da disciplina, compartilhando memórias e entendimentos acerca do material arqueológico (BATEMAN, 2005). Desta forma, amalha para si os seguintes objetivos:

a) *arquivar*, quando ocorre a união entre fotografia-álbum ou fotografia-arquivo; b) *ordenar*, quando a fotografia-arquivo classifica, ordena o que a fotografia fragmentou; c) *fragmentar*, pois o fotógrafo desarticula a continuidade do real visível para produzir imagens; d) *unificar*, quando a partir da efusiva multiplicidade de tomadas parciais a fotografia-documento é tratada pelas tomadas panorâmicas, álbuns e arquivos; e) *modernizar* os saberes, a partir da redução da subjetividade dos documentos produzidos pelo saber científico, com o registro sem interpretações, autenticação ou substituição do objeto, dos mundos visível e invisível; f) *ilustrar*, uma orientação do dispositivo fotográfico ocorrida desde o final do século XIX para integrar-se a um protocolo experimental específico de uma ciência; g) *informar*, a função mais importante da *fotografia-documento* e se dá com a sua inserção na imprensa, com a publicações impressas ou digitais (SILVA et al, 2012,p.138).

O registro fotográfico produzido enquanto dado arqueológico – isto é, um meio em que seja possível extrair informações que trabalhem em função da construção de um determinado conhecimento acerca do passado – deve priorizar por fazê-lo de acordo com uma série de técnicas que permitam uma maximização dos dados obtidos. Todavia, fotografias não devem ser encaradas como retratos verossimilhantes da realidade, jazem nelas a distinção daquilo que é representado, daquilo que é real. Shanks (1997, p.02) enquadra essas duas características em naturalismo e realismo. Segundo ele:

²Diz respeito ao assunto, aquilo que se fotografa.

Naturalism is an adherence to the appearance of things, a replication of external features. These reconstructions want this. Photography can do this very well, but may not, thereby, provide a realistic picture. A realistic representation is not only or necessarily naturalistic. [...] Realism involves allegory. The construction of narrative is but one aspect or possibility here. In looking at photographs and things found we make stories, relating our looking to our experiences, to connections we see and imagine.

Queiroz (2015), baseando-se em Dorrell (1986), aconselha que deve ser buscado a maximização do registro em termos de captura de informação, contornando quaisquer abstrações, sobretudo, procurando aplicar uma metodologia de trabalho rigorosa, levando em consideração fatores como iluminação, ângulos e equipamentos que auxiliem na leitura do referente documentado. Isto implica dizer que este rigor científico e seu caráter documental só poderão ser alcançados, por definição, através de um registro em que os dados estejam apresentados de forma clara e precisa.

Dentro da Arqueologia acredita-se que, no caso do texto ou do desenho, ambos estejam sujeitos aos critérios adotados pelo pesquisador, que escolhe quais atributos devem ser mensurados, descritos e omitidos, enquanto a fotografia é objetiva e não está propensa a tais preconizações. Porém, a utilização de documentos fotográficos como uma ferramenta traz consigo problemas semelhantes, tanto de ordem teórica quanto prática. Primeiro: o poder de escolha dos elementos que farão ou não parte do registro é de caráter individual e interpretativo. Ou seja, a tomada da fotografia será feita levando em consideração os critérios previamente selecionados por quem opera o maquinário fotográfico. Segundo: num nível prático torna-se essencial tomar decisões que definam o tempo e o conteúdo exato dos registros. Portanto, um dos fatores que precisam ser considerados, a priori, é que cada etapa do processo de registro fotográfico deve ser o resultado de uma abordagem sistemática adotada por todos os envolvidos, procurando contornar qualquer escolha de ordem individual, pois fotografias não são mais objetivas que os demais métodos de registro. Fotografias são, em última instância, um aspecto diferente do registro, não o mais exato (ROSKAMS, 2001). Neste sentido, Silva et al (2012, p.140) dizem que:

O problema do uso das imagens visuais da Arqueologia, não daquelas criadas pelas populações pretéritas, mas aquelas produzidas pelos próprios arqueólogos e suas equipes, durante

trabalhos de campo como dados de registro sobre os vestígios de cultura material e de seus criadores está no seu modo de utilização, de conscientização em relação à modalidade teórico-metodológica aplicada durante a escavação. O reconhecimento visual de dados e eventos ocorridos durante uma escavação arqueológica depende das sistemáticas de análise e interpretação das imagens adotadas pelo arqueólogo. As diferenças ou os filtros existentes entre a visão fotográfica e a visão normal evidenciam as diferenças entre o objeto a ser fotografado e a imagem fotográfica do mesmo.

Logo, uma busca por melhores resultados deve levar em consideração, num primeiro momento, as diferenças entre enxergar e o ver através da câmera fotográfica. Tais diferenças de percepção permitem denotar à imagem registrada meios para que elas possam ser melhor analisadas, pois, a nível informacional, ela irá carregar dados que transponham as escolhas individuais efetuadas no momento do registro. Esta distinção de perspectivas acaba funcionando como um auxílio das técnicas adotadas no processo de documentação fotográfica e, particularmente, acaba suscitando a construção de uma abordagem heterogênea no que diz respeito ao sujeito e ao assunto registrado (SHANKS, 1997). Com base em Nichols (1981), Silva et al (2012, p.140) desenvolvem o esquema a seguir:

OBSERVAÇÃO HUMANA	
INTERMEDIADA PELA CÂMERA	SEM O INTERMÉDIO DA CÂMERA
Quando a claridade e abrangência do foco é ampla, com profundidade limitada de campo e proporcional ao ângulo da lente, abertura pequena ou grande profundidade de campo.	Ampla alcance do foco.
A perspectiva varia com o ângulo da lente, dependendo do senso de perspectiva do fotógrafo.	Perspectiva variável.
Profundidade vista é aparente.	A profundidade nunca é totalmente definida.
O limite da imagem se dá pelas barreiras físicas de uma moldura.	Seu limite físico é ilimitado ou muito extenso.
As linhas paralelas da luz convergem para as bordas laterais através de uma superfície sensível, contendo margens e declives.	As linhas paralelas da luz se estendem paralelamente e em profundidade.
Contém informações sobre o mundo dos signos ou objetos reconhecíveis.	Relaciona-se a um mundo de objetos, de signos, sinais e sentidos.

QUA. 01: Características da observação humana sem e através do maquinário fotográfico.

Por outro lado, é necessário destacar que a efetividade da documentação imagética gerada por uma pesquisa só será respaldada a partir do momento em que sejam evidenciados todos os elementos que compõem a cadeia de processos que formam uma fotografia. Kossoy (2001) argumenta que todo

registro fotográfico é um produto estruturado a partir de três itens fundamentais: o assunto, o fotógrafo e a tecnologia – seus elementos constituintes. A fotografia é, portanto, consequência de um processo que envolve estes elementos num tempo e espaço precisamente definidos. A partir daí um fragmento da realidade é selecionado pela câmera do fotógrafo e isolado na dimensão da fotografia, gerando uma nova realidade: a da vida do documento fotográfico. Estas proposições podem ser sintetizadas da seguinte maneira:

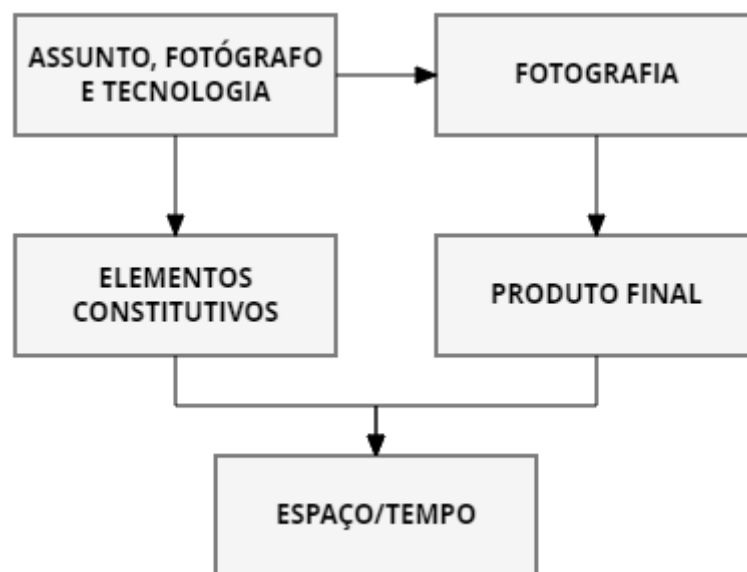


FIG. 01: Fluxograma representando os elementos constituintes de uma fotografia, de acordo com Kossoy (2001, p.37).

As discussões levantadas a seguir estão fundamentadas na ideia de fotografia como um espelho da realidade. Neste sentido, pode-se dizer que ela não é apenas uma representação de seu referente, mas também o é. Em outras palavras, a imagem fotográfica é uma aglutinação de escolhas que geram significados e interpretações, porém, estes elementos estão incididos em uma superfície material, algo que existe de fato. Desta forma, pode ser levada em consideração a classificação da fotografia em dois momentos distintos, mas que dialogam entre si: a fotografia como registro de campo e a fotografia como registro de laboratório (SILVA et al, 2012). Em campo os registros fotográficos funcionam como uma representação das atividades de escavação, servindo como um meio para documentar os processos que, conseqüentemente, resultam na destruição do sítio, uma vez que ele passa por ações de desmembramento

progressivo. Já as fotografias produzidas em laboratório documentam o material fora de seu contexto original, inserindo-o em um contexto laboratorial, permitindo, em seguida, sua musealização (FIG. 02).

Em ambos os casos, o comprometimento do pesquisador, enquanto fotógrafo, com seu objeto de pesquisa é essencial. Tais discussões podem ser enquadradas ou contrapostas de acordo com o posicionamento defendido por Dorrell (1986). Segundo esse autor, a função do registro arqueológico é servir como documento, um testemunho que substitui ou comprova a materialidade que busca representar.

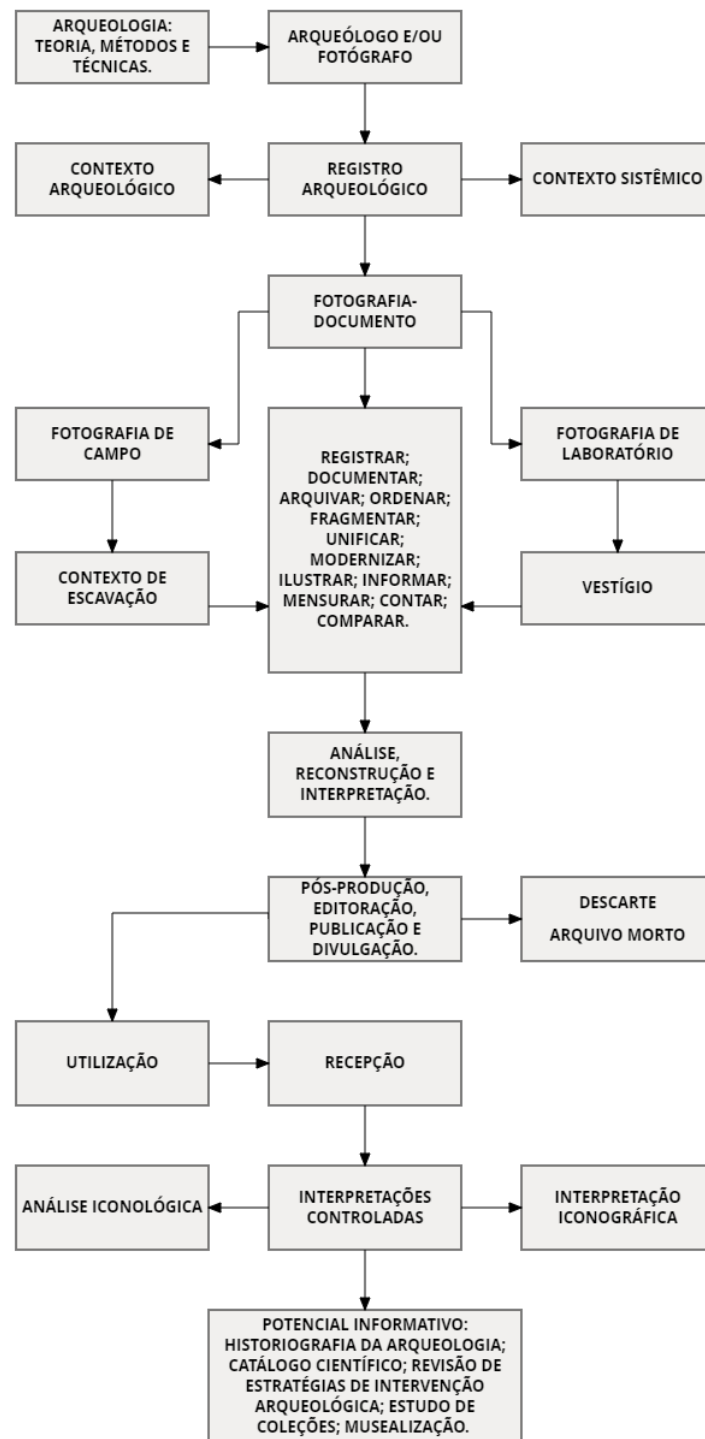


FIG. 02: Fluxograma representando a cadeia de produção, análise, interpretação e demais usos da fotografia no campo da Arqueologia (SILVA ET AL, 2012, p.148).

A fotografia, neste caso, configura-se enquanto um produto específico que vai além do registro documental tradicional, já que busca representar atividades e metodologias de campo, estruturas e exemplos de artefatos coletados (QUEIROZ, 2015). Entretanto, este trabalho preconiza que devem ser consideradas as limitações impostas pelo próprio documento fotográfico, que, segundo o autor deste texto, de maneira nenhuma detém o poder de

substituir por completo a realidade ou a materialidade, ainda que seja capaz de reproduzir seu referente com absurda semelhança.

Por fim, a documentação fotográfica é uma etapa essencial dentro dos processos técnicos e metodológicos empregados pela ciência arqueológica na maioria das situações. Desta forma, uma vez que seja o próprio arqueólogo, em campo e em laboratório, a efetuar o registro fotográfico (HARP JR, 1975), há a necessidade de não apenas sumarizar o conhecimento básico para a elaboração de imagens de melhor qualidade, elevando a quantidade de informação agregada ao documento, mas propor estratégias que possibilitem entender a fotografia além de seu uso como ilustração, oportunizando reflexões que podem ser exploradas como um meio para entender a construção e a evolução da Arqueologia enquanto ciência (SILVA ET AL, 2012).

2.1. FOTOGRAFIA COMO REGISTRO DOCUMENTAL DE CAMPO

A discussão que se segue não pretende versar especificamente sobre o emprego de tecnologias e técnicas fotográficas em registros de campo, uma vez que há disponibilizado uma bibliografia considerável abordando o tema com a atenção adequada. Sobre isso, podem ser destacados, aqui, *Archaeological Site Manual* (1994), *Field Archaeology* (1999), *A Practical Guide to Record Archaeological Sites* (2011), *The R.O.M.F.A. Archaeological Recording Manual* (2011), *Sustainable Documentation in Archaeology* (2013), e os já citados no capítulo anterior, *Photography in Archaeological Research* (1975), *Photography in Archaeology and Conservation* (1989), *Excavations* (2001) e *Photography for Archaeologists* (2009). Entretanto, faz-se necessário discorrer com relação à abordagem que vem sendo dada pela Arqueologia ao adequar o registro fotográfico à sua prática, visto que ele se caracteriza como uma ferramenta documental significativa.

Todavia, a despeito de sua relevância, não há muita crítica quanto à condição imposta à fotografia, sobretudo àquela produzida em campo. O resultado disso são trabalhos pobremente representados em termos visuais, com registros que não agregam informação ou pouco contribuem com as discussões levantadas em uma pesquisa, pois figuram somente como ilustração.

Imagens, claro, tem o papel de ilustrar, mas, acima de tudo, informar. Desta forma:

[...] it is much better and economical in the long run for a site to be represented by relatively few well-prepared images, which are easy to understand, than by a large number of sloppily-made images, which cannot be understood by anyone who did not see the site at first hand (CHOPPING & WESTMAN, 1994, p.111).

De acordo com Silva et al (2012), a fotografia de campo como ferramenta de produção documental tem por prioridade registrar tanto os trabalhos que se caracterizam enquanto prática arqueológica: intervenções, medições, escavações, pesquisadores e operários, quanto o meio em que estas estão inseridas: a paisagem, os vestígios e as especificidades do sítio. Neste sentido, pode-se inferir que sua função reside em registrar, documentar e ilustrar todo o processo produtivo acarretado por uma atividade arqueológica.

O vestígio arqueológico, desnecessário dizer, é a prioridade no que diz respeito à documentação fotográfica em campo. Por outro lado, há de se considerar que o contexto em que este vestígio está inserido é equitativamente relevante, neste sentido, sendo imperativo seu registro, uma vez que os métodos de investigação adotados são particularmente destrutivos. Em outras palavras, vestígio e contexto são indissociáveis no que diz respeito à produção de informação, já que esta perspectiva abre espaço para que sítio possa ser analisado e interpretado futuramente (HEINZ, 2014; SCHLITZ, 2015; entre outros).

Embora artefato denote uma série de significados, já que pode ser definido como algo produzido ou modificado por meio da ação humana (RABARDEL, 1995 apud CHIAROTTI, 2005), aqui ele é caracterizado como evidência material que toma parte na composição de um sítio arqueológico. Portanto, podem ser vistos sob forma de material lítico, cerâmico, metálico, vítreo, ósseo, etc. O registro fotográfico deste material (FOT. 01 e 02) deve priorizar pela clareza, precisão e consistência técnica, mesmo em um ambiente não controlado. Tal empreendimento pode ser custoso, já que diferentes materiais exigem diferentes abordagens, e ainda que haja a possibilidade de se produzir novos registros em laboratório, uma vez que não tenham sido respeitadas as suas particularidades, parte da informação será perdida. Logo, tão importante quanto o registro é o uso

que se faz de escalas, setas e quadro de informação (FOT. 03). Estes itens conferem à fotografia dados adicionais, pois oferecem a noção de medida e senso de tamanho e profundidade (DORRELL, 1989; FISHER, 2009a; 2009b; entre outros). Isto acaba denotando ao documento um maior número de informações assimiladas, mesmo em uma situação adversa.

A documentação fotográfica dos artefatos *in situ*, deve ser pensada como um processo composto por duas fases: o campo propriamente dito e o laboratório. Neste caso, os dados são intermediados pela aglutinação de ambas as fases. A função da fotografia em campo é oferecer um contexto para que o artefato possa ser reanalisado, reinterpretado e registrado novamente, desta vez, em um ambiente controlado. Outro ponto que deve ser considerado é a justaposição de informações. A imagem não trabalha individualmente, pelo contrário, sua produção deve estar alinhada a outros tipos de documentação, permitindo que o sítio e suas particularidades sejam entendidos como um todo.

Estruturas também podem ser definidas enquanto artefato, uma vez que integram uma variedade de sítios arqueológicos, tanto pré-históricos quanto históricos. Elas se apresentam sob as mais variadas formas: edifícios, monumentos, ruínas, etc. Contudo, elas não são apenas artefato, mas contexto também. É uma condição *su generis*. Em virtude de sua natureza artefactual, estruturas também demandam sua documentação por meio de fotografias. Diferentemente de material lítico, cerâmico ou outro tipo de artefato, elas geralmente permitem mais liberdade com relação ao emprego de registros objetivos, embora obedeçam suas próprias regras.

Considerando a bidimensionalidade da imagem, a representação visual de uma estrutura envolve a tomada de várias fotografias (FOT. 04), visto que isto possibilita que sejam observadas individualmente as inúmeras partes de sua totalidade. Outra alternativa comumente utilizada nestes casos é a inclusão de pessoas para servirem como escalas de referência, o que, por sua vez, acaba denotando uma maior amplitude ao espaço representado na imagem. Ainda que seja produzido de maneira mais livre, o registro de elementos estruturais deve igualmente privilegiar por convergir o maior número de dados possíveis, já que isto também influenciará no processo de integração e interpretação das informações coletadas. Neste sentido, é necessário ponderar que assim como

em toda fotografia, a representação de seu referente está sujeita aos parâmetros empregados na produção do registro: sejam eles de ordem técnica ou tecnológica. Técnica diz respeito à profundidade de campo, à velocidade empregada e uma série de outras escolhas efetuadas no momento do *click*. Já tecnologia tem relação com a câmera, as lentes e os acessórios.

Paisagem também é artefato. Porém, uma vez que seu conceito admita múltiplas definições, sobretudo na Arqueologia, este trabalho irá considerá-la como um produto da ação antrópica em um determinado espaço onde se relacionam questões naturais e sociais. Embora a produção de registros voltados para este tema esbarre nos mesmos parâmetros técnicos e tecnológicos citados acima, por sua vez, a fotografia produzida aqui é muito mais subjetiva, uma vez que, muitas das vezes, assume características pictóricas (FOT. 05). O registro da paisagem, seja ela o espaço do sítio em si ou sua área circunvizinha, é geralmente a última etapa da fotografia de campo. Estas circunstâncias podem ser caracterizadas desde limpeza e esvaziamento do sítio à escolha do melhor horário para representá-lo junto da paisagem. Neste caso, a documentação fotográfica se assume enquanto divulgação da prática arqueológica, sendo utilizada tanto em publicações quanto apresentações.

O registro fotográfico dos procedimentos de campo também é fundamental, pois caracteriza informação a ser somada conjuntamente às demais fotografias e permite sua divulgação enquanto produto da prática arqueológica, sobretudo em meios não acadêmicos. O papel adquirido pela imagem aqui tem esta dupla função: documentar a cadeia de processos que tomam parte em um trabalho de Arqueologia e promove-la enquanto um instrumento do saber.

Não raro são incorporados a este tema registros fotográficos de arqueólogos trabalhando em escavações (FOT. 06), o que acaba remontando a uma ideia de vivência em campo. Outra situação recorrente, se tratando de fotografia de campo, é a documentação de outras atividades, tais como a abertura de tradagens arqueológicas (FOT. 07), levantamentos geofísicos (FOT. 08), a tomada de medidas (FOT. 09), etc. Enfim, são priorizados os registros que dão conta do “fazer arqueológico”. Desta forma, o contexto, como discutido acima, é evidenciado em sua totalidade.

Em seu âmbito de campo a fotografia pode ser vista em dois trabalhos distintos do qual o autor deste texto tomou parte durante sua graduação. Primeiro, as atividades de campo realizadas na Fazenda Patos, em Piranhas-AL, sítio histórico marcado por um dos maiores massacres perpetrados pelo Cangaço: o assassinato de toda uma família pelas mãos de Corisco, cangaceiro do grupo de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Embora não tenham sido encontradas marcas dessa tragédia, toda a área é pontilhada por materiais cerâmicos e vítreos (FOT. 10 e 11). Entretanto, os aspectos geomorfológicos deste sítio foram alterados devido a um processo de intervenção que resultou no impacto de parte do material arqueológico disperso na área. Segundo, a produção de uma documentação fotográfica do levantamento arqueológico (FOT. 12, 13 e 14) realizado no decorrer da disciplina “Tópicos Especiais I”, ministrada pelo Prof. Dr. Paulo Bava de Camargo. Composto por atividades de mapeamento, documentação e análise de material, o levantamento caracterizou-se enquanto um estudo não-invasivo acerca dos restos de uma embarcação abandonada na margem aracajuana do rio Sergipe.



FOT. 01: Shallow pit contained the remains of a complete juvenile cow.

Fonte: Wessex Archaeology.³



FOT. 02: Squashed Beaker pot at the base of a shallow Early Bronze Age pit.
Fonte: Wessex Archaeology.⁴



FOT. 03: Sondagem e quadro de dados referente aos procedimentos de levantamento do sítio arqueológico Pedro de Cândido.
Crédito: Leandro Domingues Duran (2016).

³Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/wessexarchaeology/82533483/in/album-1077530/>. Acessado em 15 de fevereiro de 2018.

⁴Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/wessexarchaeology/82533659/in/album-1077530/>. Acessado em 15 de fevereiro de 2018.

Fonte: Acervo Projeto Probasão.

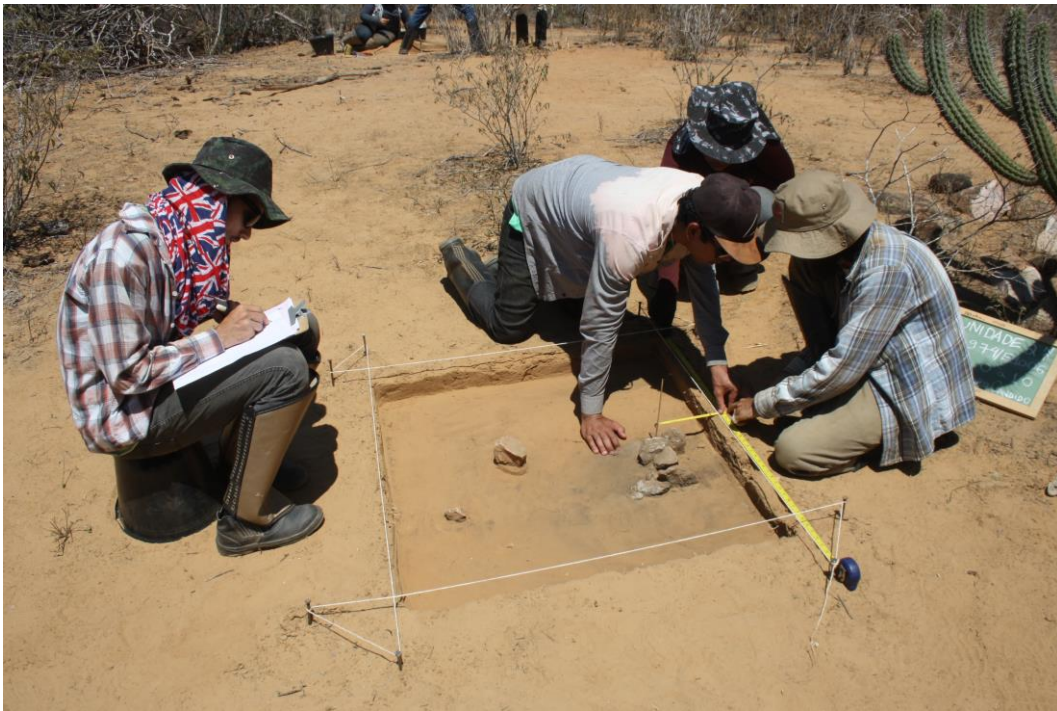


FOT. 04: Sede da Fazenda Patos. Piranhas-AL.
Crédito: Marcus Vinícius P. S. da Silva (2015)
Fonte: Arquivo do projeto “Persigas e Brigadas”.



FOT. 05: Paisagem arqueológica. Grotta do Angico, Poço Redondo-SE.
Crédito: Marcus Vinícius P. S. da Silva (2015).

Fonte: Arquivo do projeto “Persigas e brigadas”.



FOT. 06: Produção de croqui em escala de nível escavado.
Crédito: Leandro Domingues Duran (2016).
Fonte: Acervo Projeto Probasão.



FOT. 07: Procedimentos de abertura de tradagens no sítio Pedro de Cândido.
Crédito: Leandro Domingues Duran (2016).
Fonte: Acervo Projeto Probasão.



FOT. 08: A magnetic gradiometer survey.
Fonte: Wessex Archaeology.⁵



FOT. 09: Atividade de medição durante os procedimentos de registro de estruturas edificadas do Sítio Arqueológico da Armação do Bom Abrigo.
Crédito: Paulo F. B. de Camargo (2004).
Fonte: Acervo pessoal Leandro Duran.

⁵ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/wessexarchaeology/2339489847/in/album-72157623644959494/>. Acessado em 15 de fevereiro de 2018.



FOT. 10: Fragmento de faiança fotografado no entorno da Fazenda Patos, Piranhas-AL.

Crédito: Marcus Vinícius P. S. da Silva (2015).

Fonte: Arquivo do projeto “Persigas e brigadas”.



FOT. 11: Fragmento de vidro fotografado no entorno da Fazenda Patos, Piranhas-AL.

Crédito: Marcus Vinícius P. S. da Silva (2015).

Fonte: Arquivo do projeto “Persigas e brigadas”.



FOT. 12: Procedimentos de mapeamento dos restos de uma embarcação abandonada à margem do rio Sergipe na disciplina “Tópicos Especiais em Arqueologia I”.

Crédito: Marcus Vinícius P. S. da Silva (2016).

Fonte: Arquivo pessoal do autor.



FOT. 13: Trabalho de medição de restos estruturais durante as atividades de levantamento arqueológico para a disciplina “Tópicos Especiais em Arqueologia I”.

Crédito: Marcus Vinícius Pereira Santos da Silva (2016).

Fonte: Arquivo pessoal do autor.



FOT. 14: Elaboração de croqui durante as atividades de levantamento arqueológico para a disciplina “Tópicos Especiais em Arqueologia I”.

Crédito: Marcus Vinícius P. S. da Silva (2016).

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

2.1.2. FOTOGRAFIA COMO REGISTRO DOCUMENTAL DE LABORATÓRIO

Diferente do campo, onde a fotografia está sujeita a uma série de condições nem sempre favoráveis, sua produção em laboratório pressupõe mais rigor e técnica, uma vez que demanda um maior controle das condições necessárias para a confecção do registro. O laboratório, desta forma, caracteriza-se como a etapa definitiva da cadeia de processos que envolve toda a construção do conteúdo imagético em um trabalho arqueológico. Aqui as especificidades para a documentação de cada material são ainda mais relevantes que as tomadas durante o campo. Material cerâmico e lítico, por exemplo, respondem de maneira distinta a luz que é incidida sobre eles. O mesmo vale para materiais históricos como vidro ou metal. Silva et al (2012) salientam que a luz e o ângulo (FOT. 15 e 16) empregados nesta parte devem obedecer uma série de fatores, de modo que sejam priorizadas as características fundamentais do objeto: volumetria, cores e contornos, evidenciando, desta forma, seu caráter arqueológico.



FOT. 15: Registro fotográfico em um contexto laboratorial.

Crédito: Leandro Domingues Duran (2015).

Fonte: Arquivo do projeto “Persigas e brigadas”.

Observa-se que, semelhante aos moldes já empregados anteriormente pela Antropologia, há na Arqueologia a existência de publicações onde são veiculados artefatos arqueológicos sob a forma de catálogos, registrados em um contexto laboratorial, cujo objetivo reside em socializar estes objetos através da fotografia. Desta forma, como defendido por Dorrell (1986), fotografias como instrumento de documentação arqueológica podem ser pensadas como um recurso alternativo à análise física de um objeto, uma vez que o conteúdo disponibilizado nestas obras é constituído por descrições morfológicas, critérios tipológicos e outras informações como um meio para apresentar o contexto das peças ao leitor.

No Brasil, este tipo de trabalho pode ser visto em “Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção tapajônica MAE-USP (2002)”, de Denise Maria Cavalcante Gomes e “Cerâmica Marajoara: a comunicação do silêncio (2010)”, de Lilian Bayma de Amorim. O primeiro diz respeito à uma pesquisa arqueológica e etnográfica voltada para a organização, descrição e classificação

de uma série de vasilhames cerâmicos adquiridos pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, sem contextualização até então. O trabalho não apenas contribuiu para a ampliação do conhecimento acerca do cenário arqueológico da região do Baixo Amazonas, como também colaborou com as ações de musealização pretendidas pelo MAE-USP (GOMES, 2002). O segundo, embora escrito por uma jornalista, caracteriza-se enquanto uma produção dirigida a arqueólogos e ao público em geral, pois fundamenta-se nas características mencionadas acima como uma forma de partilhar o conhecimento e propor ações de preservação do material estudado. De acordo com Amorim (2010), o objetivo desta publicação está na socialização dos artefatos marajoaras que compõem as coleções arqueológicas do Museu Paraense Emílio Goeldi e do governo do estado do Pará, já que, segundo a autora, esta atividade não agrega somente conhecimento a respeito destes objetos, oferecendo uma via de acesso ao passado, mas ajuda a construir aquilo que a sociedade entende por herança cultural.



FIG. 03: Capa da obra Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção Tapajônica MAE-USP.

Fonte: Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção Tapajônica MAE-USP. Denise M. Cavalcante Gomes (2002).

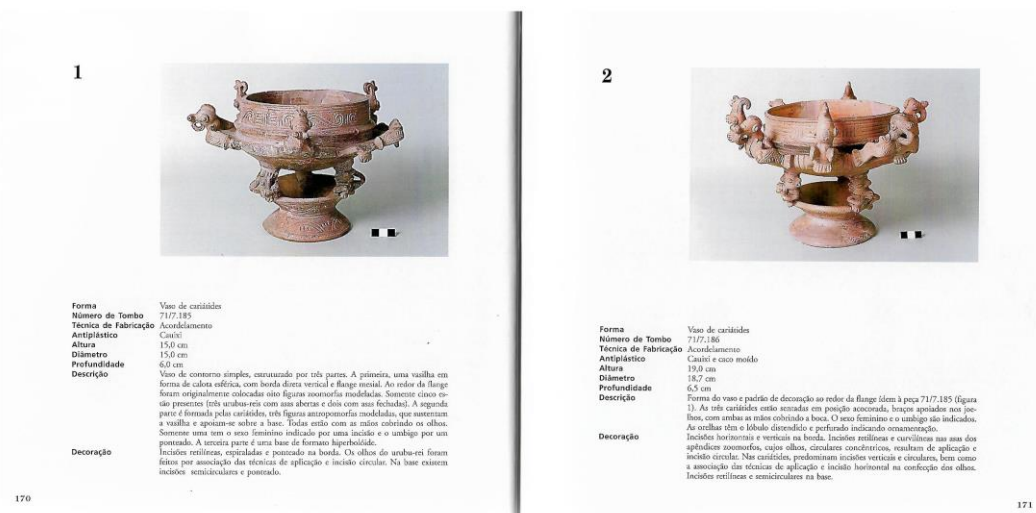


FIG. 04: Amostra do conteúdo disponível em Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção Tapajônica MAE-USP.

Fonte: Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção Tapajônica MAE-USP. Denise M. Cavalcante Gomes (2002).



FIG. 05: Capa da obra Cerâmica Marajoara: A comunicação do silêncio.

Fonte: Cerâmica Marajoara: A comunicação do silêncio. Lilian B. de Amorim (2010).



FIG. 06: Amostra do conteúdo disponibilizado em Cerâmica Marajoara: A comunicação do silêncio.

Fonte: Cerâmica Marajoara: A comunicação do silêncio. Lilian B. de Amorim (2010).

A fotografia enquanto registro documental em laboratório, como caracterizado por Silva et al (2012), pode ser vista também em “Na mira do Cangaço: cultura material bélica cangaceira em acervos sergipanos (2014 – 2016)”, projeto de iniciação científica desenvolvido pelo autor deste texto, sob orientação do Prof. Dr. Leandro Domingues Duran. O objetivo deste trabalho preconizou a construção de um banco de dados de caráter imagético acerca da cultura material bélica cangaceira disponibilizada em acervos públicos e privados dos estados de Sergipe, Alagoas e Bahia, visando a disponibilização do conteúdo gerado para pesquisadores da temática. Estas atividades tomaram parte no conjunto de ações de pesquisa que compõem o projeto “Persiga e Brigadas: Arqueologia das práticas bélicas do Cangaço”, buscando promover uma reflexão crítica sobre os aspectos tecnológicos empregados ao arsenal militar exibido por cangaceiros e volantes, além de procurar entender sua relação com as redes nacional e internacional da indústria armamentista.

Os registros apresentados a seguir são uma amostra de parte do arsenal bélico registrado no decorrer da referida pesquisa, sobretudo, nos acervos do Museu da Polícia Militar do Estado de Sergipe e do Sr. João de Souza Lima, em Paulo Afonso-BA. No que diz respeito a cultura material bélica proveniente do Cangaço, disponível no acervo AJS, há uma quantidade massiva de punhais e facões, além de algumas capsulas de projeteis relacionadas a combates ocorridos na região, entretanto, é evidente a ausência de armas de fogo. Por

outro lado, o material encerrado no acervo do Museu da PM-SE se mostra rico em relação ao seu arsenal bélico, composto por fuzis, carabinas e pistolas de diversos períodos. Ainda que estes não tenham associação a grupos de cangaceiros ou volantes, funcionam como um importante meio para visualização dos armamentos que circulavam no território nacional durante o ciclo vigente do Cangaço lampiônico.



FOT. 16: Facão que pertenceu ao cangaceiro Cirilo de Engrácia. Acervo João de Souza Lima.

Crédito: Marcus Vinícius P. S. da Silva (2014).

Fonte: Arquivo do projeto “Persigas e brigadas”.



FOT. 17: Punhal que pertenceu ao cangaceiro Lampião. Acervo João de Souza Lima.

Crédito: Marcus Vinícius P. S. da Silva (2014).

Fonte: Arquivo do projeto “Persigas e brigadas”.



FOT. 18: Pistola Mauser Royal. Acervo da Polícia Militar do estado de Sergipe.

Crédito: Marcus Vinícius P. S. da Silva (2015).

Fonte: Arquivo do projeto "Persigas e brigadas".



FOT. 19: Capsula DWM 1913 (Fuzil Mauser). Acervo João de Souza Lima.

Crédito: Marcus Vinícius P. S. da Silva (2015).

Fonte: Arquivo do projeto "Persigas e brigadas".

3. FOTOGRAFIA COMO FONTE DE INTERPRETAÇÃO PARA A ARQUEOLOGIA

A fotografia é objeto, um *analogon* do real (BARTHES, 1984), é muito mais que uma simples manifestação a respeito do mundo, mas parte dele onde a realidade se dá de forma miniaturizada (SONTAG, 2004). É ainda, segundo Kossoy (2001), uma forma de registro temporal que traz consigo a sua própria carga de processos cognitivos e de memória – tanto coletiva quanto individual – sendo, portanto, um produto cultural daquele que a concebe. A fotografia é o resultado de um processo de criação a partir do qual a imagem é construída de forma técnica, cultural, estética e ideológica, sendo assim, carregada de discurso (KOSSOY, 2001). Ela é um meio de expressão e informação, o que a caracteriza como *documento visual*, pois como atestado por Hissa (2015), ela é um veículo através do qual a cultura visual, a comunicação e a cultura material imagética são mensuradas. Desta forma, pode ser inferido que:

A expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmara. O registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas, a par dos convencionais retratos de estúdio - gênero que provocou a mais expressiva demanda que a fotografia conheceu desde seu aparecimento e ao longo de toda a segunda metade do século XIX -, são alguns dos temas solicitados aos fotógrafos do passado (KOSSOY, 2001, p.26).

A fotografia permite à posteridade compartilhar experiências e conhecimentos não verbais das culturas do passado, elas são testemunhas oculares da história. Através do registro fotográfico podemos perceber alterações sociais, econômicas, políticas e simbólicas. O registro fotográfico é o que resta de um acontecimento, é o fragmento congelado de uma realidade passada, uma informação que desafia o tempo, a vida e a morte, é a consequência da intromissão do fotógrafo num determinado instante (KOSSOY, 2001). Desta forma, Burke (2001, p.23) argumenta que “photographs are never evidence of history: they are themselves the historical”. Como bem observado por Sontag (2004, p.09):

A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. Quaisquer que sejam as limitações (por amadorismo) ou as

pretensões (por talento artístico) do fotógrafo individual, uma foto — qualquer foto — parece ter uma relação mais inocente, e, portanto, mais acurada, com a realidade visível do que outros objetos miméticos.

De acordo com Kossoy (2001), registros fotográficos são manifestações culturais que estão impregnadas de aspectos religiosos, sociais, mitológicos, de habitação e costumes. Enfim, ali estão acontecimentos de diversas esferas que serviram como objetos documentados através de uma imagem. Neste contexto, a fotografia age como um produto filtrado cultural e intencionalmente por seu autor, já que este também participa ativamente de seu processo representativo, direcionando esse registro como uma forma de interação. Hissa (2015, p.71) atesta esse fato quando diz que:

A gravura, o desenho, a pintura e a fotografia, em todas as suas formas (microfotografias, fotografias aéreas, fotografias amadoras ou profissionais, artísticas, publicitárias ou científicas) são veículos de informação e de comunicação, repletos de signos, associações compartilhadas e mensagens, que vão além do âmbito visual dos contornos dos corpos e das concretudes representadas. Apresentam um desafio no entendimento das relações entre distintas compreensões de realidade: daquele que a constrói e daquele que as observa. Neste sentido, as imagens participam ativamente da construção do cotidiano, apresentando intenso poder de difusão e persuasão.

Observa-se que as fotografias são usadas não tão somente como um arcabouço de memórias e de ideias – estruturadas ou não –, mas como um agente comunicante de uma realidade invisível, embora material, do passado e até mesmo do presente. É através das codificações contidas nessas imagens que os aspectos sociais, culturais, estéticos e linguísticos – verbais e não verbais – podem ser percebidos. Sobre essa questão Walter Benjamin (1994 apud COELHO, 2012, p.447) afirma que:

O passado só se faz presente como imagem, e a imagem como inferimos é portadora de várias mensagens, e de várias influências. Assim como a imagem, o passado se projeta aos nossos dias com diversas possíveis interpretações, e é através dessa imagem do que já passou que vamos buscar descobrir o “real” e o “verdadeiro” sobre os tempos idos.

Portanto, interpretar uma fotografia implica na possibilidade de ver ou rever determinados eventos ou fenômenos de forma com que não se tenha que esperar com que eles voltem a acontecer. Contudo, seu uso numa eventual reconstrução interpretativa do passado deve ser feito com cautela, já que “apesar

do amplo potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de um fragmento do real, selecionada e organizada esteticamente e ideologicamente (KOSSOY, 2001). São os componentes econômicos, sociais, políticos, culturais, estéticos, tecnológicos que direcionaram e influíram decisivamente para que a fotografia, desde sua descoberta e em suas diferentes manifestações, tivesse uma evolução determinada em cada espaço específico. Porém, apesar de uma fotografia ser um tipo de memória preservada, sua objetividade, entretanto, reside apenas em suas aparências.

Uma imagem pouco ou nada informa àqueles que desconhecem o cenário histórico em que estes documentos foram registrados. Sendo assim, não há como decifrar os conteúdos visuais ali preservados. Efetivamente, não há como avaliar a importância dessas imagens se não existir o esforço em conhecer e compreender o momento histórico em que essas imagens foram produzidas. Por outro lado, tais imagens pouco contribuirão para o progresso do saber arqueológico se não forem extraídos delas o potencial informativo que as caracteriza. Portanto, entende-se que, como uma fonte detentora de informações pertinentes (conscientes ou inconscientes) a um momento que não existe mais, uma fotografia possui características que são particularmente codificadas, e que, ao dialogar com o arqueólogo, suscita respostas inerentes as perguntas que lhes foram feitas. Por esta perspectiva, pode-se afirmar que:

[...] uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado, ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida. Monumentos históricos, vestuários, poses e aparências dos personagens estão ali esperando interpretações (KOSSOY, 2001, p.101).

Deve-se entender, portanto, que cada imagem pode ser compreendida de maneiras relativamente distintas, através de pressupostos diferentes, visando elucidar sua recepção na sociedade, analisando as conexões entre o contexto e a imagem, as representações que evocam todo o universo técnico, histórico e artístico que as rodeiam. Ou seja, para que o conteúdo disponibilizado sob forma de imagem seja entendido, deve-se estar familiarizado devidamente com os códigos culturais que a compõem. Logo, infere-se que as imagens por si só não dizem nada, elas fazem parte de um conjunto de práticas e costumes culturais

de uma determinada sociedade na qual as relações estão mudando continuamente. Portanto, para interpretá-las, é necessário levar em consideração o universo em que elas foram ou estão sendo produzidas. Deste modo, argumenta Kossoy (2001), em uma imagem fotográfica aquilo que entendemos por realidade é, na verdade, um ponto de vista influenciado por interpretações anteriores. Para ele, não há isenção no que tange à interpretação do conteúdo fotográfico. Sendo assim, a visualização do passado através da fotografia será, invariavelmente, relacionada às escolhas feitas pelo fotógrafo, o qual, optando por série de aspectos, manipula seu assunto desde a tomada do registro e seu processamento à obtenção da imagem finalizada.

Posto isto, torna-se necessário separar a abordagem de fotografias como fonte de pesquisa em duas vertentes distintas: a fotografia como objeto de estudos históricos e teóricos sobre si mesma, quanto a sua tecnologia e suas técnicas; e a fotografia como fonte de informações das quais diferentes áreas de conhecimento podem se servir (KOSSOY, 2001) – sendo esta última, em especial, empregada no processo de construção de um conhecimento histórico e arqueológico mais abrangente. Assim, a caracterização das imagens na construção cultural das sociedades lhes confere a condição daquilo que, segundo Burke (2001), são testemunhos de arranjos sociais, uma outra maneira de visualizar e pensar acerca do passado.

A título de exemplo (FOT. 20), uma das fotografias produzidas por Mathew Brady (1822-1896) durante a Guerra de Secessão dos Estados Unidos ilustra o processo de intervenção do fotógrafo enquanto agente ativo para a criação de uma nova realidade. A cena exibe uma trincheira abandonada após a Batalha de Fredericksburg, no estado da Virgínia, porém, é possível perceber que os elementos que compõem a imagem foram arranjados no cenário como um meio para enaltecer a dramaticidade do acontecimento. Percebe-se que os rifles, por exemplo, estão meticulosamente alinhados por toda a imagem. Eles denunciam uma cena altamente improvável, uma vez que se trata de um registro de guerra. Outro ponto a ser considerado ao analisar este registro particular é a presença do cadáver de um soldado no canto inferior esquerdo, que, pode ou não ter sido arrastado até lá para torna-se outro elemento cênico para as lentas de Brady, reconhecidamente famoso por teatralizar os combates que fotografava.



FOT. 20: Confederate dead beyond the wall. The 6th Maine Infantry penetrated the confederate lines at this point. Mathew Brady (1863). Acervo Library of Congress.

Fonte: The National Archives Pieces of History.⁶

A realidade exibida pelo documento fotográfico, por conseguinte, nem sempre condiz com os fatos. Embora seus elementos apresentem conotações naturalistas e o seu apelo ao real seja genuíno, o momento registrado em suas dimensões, muitas vezes, é fruto de um processo de encenação, pois retrata um acontecimento verdadeiro, mas não da maneira como ele realmente ocorreu. Outro exemplo que pode ser dado, neste sentido, pode ser visto em duas das diversas fotografias registradas por Roger Fenton (1819-1869) durante a Guerra da Criméia. As imagens – provavelmente as mais antigas fotografias de guerra – retratam uma mesma cena, porém, em momentos diferentes: o Vale da Sombra da Morte, na Ucrânia. Morris (2007) discute as diferenças entre elas, apontando que a versão que entrou para a história (FOT. 21) é justamente aquela em que a alteração é evidente. Nela é possível enxergar a presença de diversas balas de canhão espalhadas pela estrada, o que, por sua vez, sugere uma situação de perigo. Entretanto, há uma sólida evidência apontando que a

⁶ Disponível em: <https://prologue.blogs.archives.gov/2014/10/21/three-mathew-brady-photographs/>. Acessado em 25 de janeiro de 2018.

cena foi organizada, muito provavelmente, com a intenção de elevar a carga dramática do registro, uma vez que a outra fotografia (FOT. 22) não apresenta os mesmos arranjos.



FOT. 21: Valley of the Shadow of Death. Roger Fenton (1855). Acervo United States Library of Congress.

Fonte: Wikimedia Commons.⁷



FOT. 22: Valley of the Shadow of Death. Roger Fenton (1855). Acervo United States Library of Congress.

Fonte: Wikipédia.⁸

⁷ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roger_Fenton_-_Shadow_of_the_Valley_of_Death.jpg. Acessado em 26 de janeiro de 2018.

⁸ Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Valley_of_the_Shadow_of_Death_\(Roger_Fenton\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Valley_of_the_Shadow_of_Death_(Roger_Fenton)). Acessado em 26 de janeiro de 2018.

A fotografia enquanto ferramenta de pesquisa arqueológica deve estar alinhada aos métodos de composição pela qual ela é formada: seu contexto, autor, intenção e as técnicas utilizadas. Desta maneira, é possível discernir o que se encontra entre o que de fato é real e o que é “ponto de vista”, elucidando o simbolismo por trás de quem faz a fotografia e da própria fotografia em si, já que toda imagem além de ser composta do palpável, possui um conjunto de práticas culturais e simbólicas que possibilitam o entendimento do que não está explícito. Sendo assim, torna-se perceptível o fato de que fotografias permitem resgatar importantes dados históricos e arqueológicos que, quando indagados, abrem um leque de possibilidades no que diz respeito à interpretação de um determinado fato transcorrido. Assim, é possível afirmar que:

[...] as imagens que contenham um reconhecido valor documentário são importantes para os estudos específicos nas áreas de arquitetura, antropologia, etnologia, arqueologia, história social e demais ramos do saber, pois representam um meio de conhecimento da cena passada, e, portanto, uma possibilidade de resgate da memória visual do homem e do seu entorno sociocultural. Trata-se da fotografia enquanto instrumento de pesquisa, prestando-se à descoberta, análise e interpretação da vida histórica (KOSSOY, 2001, p.55).

Uma imagem não deve ser lida de forma literal, como um produto de si mesma, mas como um ponto de partida que viabiliza o pesquisador a entender o passado com mais clareza, buscando decifrar seus conceitos, suas atitudes e suas omissões. Logo, tais características pelas quais é formada a fotografia tornam-se evidentes sob a forma da cultura material ali registrada. Desta forma, necessitam que lhes sejam atribuídos sentido através da identificação de todos os seus elementos constituintes – ainda que estes estejam dispostos sob forma de representação. O documento fotográfico é ambíguo pois, se por um lado carrega a credibilidade por ser um traço físico-químico da realidade, por outro é uma construção pensada segundo uma série de artifícios que vão desde poses ensaiadas e cenas selecionadas à iluminação utilizada (KOSSOY, 1993, 2001). Sua utilização enquanto fonte arqueológica deve ser encarada como uma referência à realidade, mais precisamente, deve ser levado em consideração que estes registros são dotados de valores culturais, sociais, estéticos e técnicos específicos. Como corroborado por Burke (2001, p.25) ao citar J. Ruskin (1819-1900): “[...] a evidência da fotografia é de grande utilidade se você souber como interroga-las”.

O documento fotográfico enquanto veículo intermediador da produção de conhecimento sobre o passado possibilita o enriquecimento e o acréscimo de informações à uma pesquisa, tendo em vista que ele auxilia a compreender como funcionam as relações entre o objeto estudado e o tempo. Neste sentido:

1. As imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo. [...] Os historiadores não podem dar-se ao luxo de esquecer as tendências opostas dos produtores de imagens para idealizar e satirizar o mundo que o representam. Eles são confrontados com o problema de distinguir entre representações do típico e imagens do excêntrico.
2. O testemunho das imagens necessita ser colocado no 'contexto' [...] incluindo as convenções artísticas para representar as crenças (por exemplo) em um determinado lugar e tempo, bem como os interesses do artista e do patrocinador original ou do cliente, e a pretendida função da imagem.
3. Uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais.
4. No caso de imagens, como no caso dos textos, o historiador necessita ler nas entrelinhas, observando os detalhes pequenos, mas significativos – incluindo ausências significativas – usando-os como pistas para informações que os produtores de imagens não sabiam que eles sabiam, ou para suposições que eles não estavam conscientes de possuir (BURKE, 2004, p.236-238).

Cabe ressaltar, nem todos os elementos visuais exibidos pela fotografia podem ser transformados em dado científico. Ainda assim, a imagem enquanto fonte interpretativa possibilita que as dimensões do contexto estudado sejam ampliadas, uma vez que funciona como um ponto de partida para determinada reflexão ou justificativa. Ou seja, ela oportuniza a abertura de novas possibilidades investigativas no que diz respeito à compreensão e absorção de um fato (KREBS, 1975; OLIVIER DE SARDAN, 1987 apud GURAN, 2012).

Na Arqueologia, documentos fotográficos apesar de serem fundamentais, pois servem como forma de obtenção de dados, apresentação de resultados e salvaguarda de informação, apenas algumas poucas tentativas têm sido feitas ao longo dos anos, principalmente no que diz respeito à interpretação destas como uma forma desenvolver um conhecimento em relação ao passado. Hissa (2015, p.84) ao discorrer sobre a importância do uso de fotografias em trabalhos arqueológicos diz que:

a disciplina arqueologia produz uma cultura material, composta por todos os registros, relatórios, plantas e publicações. Se por um lado os objetivos principais do estudo arqueológico voltam-se à evidência física, palpável e sobrevivente do passado – da

qual a fotografia tem parte importante na representação, preservação, transporte e divulgação – a fotografia oferece possibilidades interessantes de estudo da própria arqueologia e do discurso sobre si mesma.

Em relação às possibilidades fornecidas através da análise do documento fotográfico enquanto fonte interpretativa para a Arqueologia, Reyero (2014) sublinha alguns pontos que considera fundamentais:

1. A fotografia é uma fonte de informação sem precedentes, já que possui sua própria carga de conhecimento que, em muitas ocasiões, não aparece incorporado ao conhecimento histórico e/ou arqueológico;
2. A fotografia possui múltiplos significados. Logo, há a possibilidade de seu discurso histórico ser reutilizado de diversas maneiras distintas sucessivamente;
3. Fotografia e contexto são indissociáveis;
4. A fotografia é objeto, logo, cultura material. Longe de ser apenas imagem, ela atua como suporte da materialidade e denota capacidade de ação, uma vez que carrega vestígios visíveis acerca de manipulações e procedimentos que viabilizaram sua produção ou seus usos ao longo do tempo.
5. Por último, como já discutido anteriormente, a fotografia é uma construção cultural. Ela é a tradução das escolhas efetuadas antes do *click*.

Imagens fotográficas, assim como os demais vestígios materiais que formam o *corpus* da prática arqueológica, também podem ser entendidas como artefatos sociais, uma vez que carregam consigo a história de um indivíduo, de uma sociedade, sua memória coletiva e o espaço em que se situam. Enfim, elas possibilitam o levantamento de diversas interpretações quanto ao passado. Logo, uma:

[...] imagem fotográfica, permite a observação, a análise, uma releitura infinitamente, e carrega dois domínios, o das representações visuais que contêm os objetos materiais da nossa realidade visual e a possibilidade da passagem para o domínio das imagens mentais, imagens estas elaboradas através de processos denotativos e cognitivos representativos, estimulados pela visão e pelo intelecto (RECUERO, s.d., p.09).

Sendo assim, é imprescindível considerar que cabe ao arqueólogo, enquanto agente mediador entre o presente e o passado, sistematizar métodos que possam extrair todas as informações engendradas em uma fotografia, e assim, alcançar o objetivo pretendido, pois, como proposto por Mauad (1996, p.08) em paráfrase a Le Goff (1924-2014):

[...] há que se considerar a fotografia, simultaneamente como imagem/documento e como imagem/monumento. No primeiro caso, considera-se a fotografia como índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas, lugares nos informam sobre determinados aspectos desse passado – condições de vida, moda, infraestrutura urbana ou rural, condições de trabalho etc. No segundo caso, a fotografia é um símbolo, aquilo que, no passado, a sociedade estabeleceu como a única imagem a ser perenizada para o futuro.

Por outro lado, a “escavação visual” do documento fotográfico não deixa de oferecer seus próprios riscos enquanto prática arqueológica, sobretudo, em função da ausência de trabalhos que abordem esta temática de maneira mais aprofundada. Sobre isso, Silva et al (2012, p.138) problematizam ao discutirem que:

Até os anos 1990, a imagem visual enquanto objeto de estudo da arqueologia, segundo Molyneux (1997), era mal compreendida ou até mesmo ignorada. As imagens produzidas pelas populações pretéritas e as produzidas pelo arqueólogo nos seus registros imagéticos são igualmente difíceis de análise e interpretação e o seu estudo enquanto documentos participantes do processo de produção de conhecimento científico ou a sua conscientização no interior da disciplina são ainda quase inexistentes. [...] A natureza silenciosa dessas imagens raramente tem sido discutida, assim como as suas mensagens, concordantes ou não àquelas contidas nos textos escritos.

De fato, há uma lacuna quanto a ênfase nas interpretações dos aspectos menos visíveis em fotografias, tanto nas passadas quanto nas atuais – sejam produzidas ou não pelo arqueólogo – porém, isto não minimiza a importância delas quanto a sua validade como uma ferramenta metodológica para elaboração de hipóteses acerca de acontecimentos transcorridos. Muito pelo contrário, como já demonstrado por Burke (2001), fotografias podem ser instrumentos valiosos na reconstrução de costumes sociais, lugares e eventos, sendo assim, possuidoras de recursos informativos que possibilitam um contato visual direto com uma parcela do passado ali registrado.

O emprego da análise arqueológica como um meio de interpretação do passado através da fotografia apoia-se, sobretudo, na proposta de Orser (1992)

para uma Arqueologia Histórica. A sistematização dos processos que compõem este método de investigação documental flexibiliza o acesso do arqueólogo às fontes pelas quais ele constrói suas perspectivas em relação ao passado. Ou seja, fontes históricas como documentos textuais, iconográficos e orais podem se correlacionar com as chamadas fontes arqueológicas, a saber, artefatos, estruturas e paisagens. Esta intertextualidade permite que sejam adotadas novas abordagens à cultura material, ampliando as dimensões do conhecimento adquirido a partir do diálogo entre estes dois conjuntos de fontes. A própria condição da imagem fotográfica suscita intertextualidade, uma vez que para a identificação de seus elementos constituintes, em uma análise iconográfica ou em uma interpretação iconológica, é necessário que toda informação encerrada em suas dimensões seja confrontada mediante a adoção outros meios de informação: escritos, visuais ou verbais.

A Arqueologia Histórica enquanto viés metodológico para análise e interpretação dos elementos icônicos de uma imagem pode ser observada em “Pratos e mais pratos: louças domésticas, divisões culturais e limites sociais no Rio de Janeiro, século XIX (1995)” e “Chá e simpatia: uma estratégia de gênero no Rio de Janeiro oitocentista (1997)”, trabalhos desenvolvidos por Tânia Andrade de Lima. Ambos se predispõem a fazer uma reflexão dos significados suscitados pelos vestígios materiais recuperados em diversos sítios históricos na cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente, fragmentos de louças dos mais diversos tipos: pratos, xícaras, pires, etc. Estes “cacos” possuem vozes que sugerem ideias relacionadas a questões de gênero, políticas econômicas e múltiplos costumes socioculturais, ou seja, funcionam como uma ferramenta arqueológica para a construção de um panorama do passado. Lima, desta forma, procurou complementar o registro arqueológico intercalando-o a informações levantadas a partir do exame de periódicos e imagens veiculadas à época. Esta inter-relação documental expandiu os horizontes elucidativos gerados pela autora em seu trabalho, pois a exploração do passado pela Arqueologia não é uma via de mão única, pelo contrário, é um caminho plural.

O uso da imagem como fonte de pesquisa dentro da Arqueologia tem respaldo na proposta de Mary Beaudry (1988), definida como “Arqueologia Documental”. Em linhas gerais, ela pressupõe uma independência metodológica

no que diz respeito a abordagem das fontes históricas, desta forma, suas interpretações “offer perspectives and understandings of the past not possible through single lines of evidentiary analysis” (WILKIE, 2006, p.13). Embora esteja fundamentada no âmbito de uma Arqueologia Histórica, visto que os documentos escritos, orais, e iconográficos assumem um lugar de destaque junto aos documentos materiais na construção do conhecimento arqueológico, a prática de uma “Arqueologia Documental” representa, na verdade, uma ruptura na maneira em que estas fontes são empregadas enquanto ferramentas na investigação do passado. Ela chama atenção para uma equidade de tratamento de ambas as fontes, já que se encontra amparada por uma proposta pós-processual, admitindo o caráter subjetivo no que tange a questão da interpretação das informações que podem auferidas através destes meios. Este apelo à materialidade do documento preconiza que tais fontes possam atuar individualmente na produção de dados arqueológicos (DURAN, 2013).

A adoção de múltiplas fontes documentais como uma alternativa para a elaboração de quadros arqueológicos mais completos pode ser constatada no trabalho que vem sendo desenvolvido pelo Prof. Dr. Leandro Domingues Duran em conjunto com o discente Cayo Cassiano, “Retratos do sertão bravo: cultura material bélica na imagética do Cangaço (2017 – 2018)”, vinculado ao já mencionado projeto “Persiga e Brigadas”. Esta pesquisa se propõe a fomentar reflexões quanto a representatividade visual de características técnico-funcionais e simbólicas exibidas pelos arsenais bélicos pertencentes a grupos cangaceiros e volantes. O trabalho fundamenta-se na premissa de uma “Arqueologia Documental”, pois permite o acesso a um universo material nem sempre disponível em acervos públicos e privados voltados para o Cangaço.

A seguir, serão apresentadas algumas alternativas para a utilização da fotografia como ferramenta interpretativa em um trabalho arqueológico, especificamente, em seu âmbito histórico. Tendo em vista que as discussões levantadas neste capítulo partem do pressuposto de que a materialidade representada imagetivamente em um documento fotográfico fornece uma opção para que o arqueólogo possa escavar o passado visualmente.

3.1. PROPOSTAS METODOLÓGICAS PARA A ANÁLISE FOTOGRÁFICA DENTRO DA ARQUEOLOGIA

O desenvolvimento de uma metodologia de análise imagética da qual partem os exemplos que seguem tem respaldo nas propostas de Mauad (1996) e Burke (2010) para a História, e, em um nível mais aprofundado, no esquema técnico-iconográfico concebido por Panofsky (1979 apud KOSSOY, 2001), para as artes plásticas. Tais metodologias de pesquisa mostram-se basilares para a Arqueologia, uma vez que o campo carece de sua própria. As imagens escolhidas para compor as análises que se seguem podem, por exemplo, ser amparadas em estudos voltados para a Arqueologia da Paisagem, Arqueologia Urbana, Arqueologia da Arquitetura, Arqueologia do Conflito ou Arqueologia Militar, uma vez que, fundamentadas sob estas óticas, configura-se como uma fonte significativa de conhecimento a respeito do passado.

O emprego da fotografia como documento arqueológico, como já sinalizado anteriormente, é rico, porém, arriscado, visto que sua interpretação em um primeiro nível pode se mostrar enganosa ou atestar alguma obviedade. Portanto, necessitam ser abordadas criticamente. Burke (2010), corrobora este posicionamento quando alerta que devem ser levados em consideração os riscos e limitações que envolvem seu testemunho. Sendo assim, o autor prescreve uma estratégia de análise que, sem dúvida alguma, podem funcionar como uma ponte elucidativa entre a Arqueologia e a fotografia. Desta forma, é fundamental:

1. Considerar a possibilidade de diálogo entre a imagem e outras representações visuais, uma vez que esta intervisualidade⁹ pode denotar características que a definam enquanto referência, plágio ou topoi¹⁰;
2. Mapear a tradição cultural em que a imagem está inserida;
3. Prestar atenção aos detalhes que compõem a imagem, já que, via de regra, é fruto de impressões inconscientes que não atuam como um elemento autoral primário;

⁹ Conceito adotado por Burke como uma alusão ao modelo de intertextualidade discutido por Julia Kristeva e outros críticos literários (2010, p.05).

¹⁰ Convenções visuais que atuam na representação de um determinado tema.

4. Considerar o uso dado anteriormente a imagem;
5. Conjecturar a possibilidade de a imagem ter sido manipulada intencionalmente a partir de técnicas como representação (perspectiva), inclusão, exclusão ou falsificação;
6. Pressupor que a autoria da imagem representa os interesses de quem a produziu, sobretudo, sua relação com o tema registrado;
7. Recorrer a outros documentos visuais como um recurso comparativo, buscando elucidar presenças e ausências que se apresentam sob forma de similaridades e diferenças;
8. Levar em consideração o contexto em que a imagem foi produzida;
9. Observar que a representação imagética é, em alguns casos, um produto da interação entre a imagem e o mundo exterior;
10. Por fim, torna-se necessário reiterar que apesar das proposições exemplificadas acima, não há uma metodologia específica quanto a utilização de imagens como fonte de pesquisa e interpretação. Fica claro que o uso deste tipo de documento depende inteiramente da abordagem realizada pelo pesquisador (BURKE, 2010, p.438-441. Tradução nossa).

Esta interpelação crítica ao documento é imprescindível, e, para isto, defende Mauad (1996), é necessário que este seja concebido enquanto expressão e conteúdo. Expressão relaciona-se às escolhas efetuadas para compor o registro: técnica, estética, o enquadramento, etc. Conteúdo é o referente: as pessoas, lugares e eventos registrados. A soma destes itens dá sentido à fotografia, tornando possível entendê-la como um todo. Partindo da premissa que tais elementos devam ser seriados em conjuntos específicos (tema, assunto, técnica, etc.) afim de que seja extraída toda informação pertinente à pesquisa, têm-se os seguintes quadros analíticos:

1. Espaço Fotográfico: compreende o recorte processado pela fotografia. Incluindo-se a natureza deste espaço, como se organiza, que tipo de controle pode ser exercido na sua composição e a quem este espaço está vinculado: amador ou profissional. Nesta categoria estão sendo considerados os itens contidos no plano da expressão. Respectivamente: tamanho, formato, enquadramento, nitidez e o produtor. Procurou-se avaliar a forma da expressão fotográfica.
2. Espaço Geográfico: Compreende o espaço físico representado na fotografia. Procurou-se caracterizar os lugares fotografados, a trajetória de mudanças ao longo dos anos que a

coleção cobre e nesta trajetória, as oposições cidade e campo, fundo artificial e natural e espaço interno e externo. Nestas categorias estão incluídos os itens: local retratado, ano e atributos da paisagem, todos contidos no plano do conteúdo.

3. Espaço de objeto: Compreende os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica. Analisa-se a partir desta categoria a lógica existente na representação dos objetos, sua relação com a experiência vivida e com o espaço construído. Estão incluídos na sua composição os itens tema da foto, objetos retratados, atributo das pessoas e atributos da paisagem.

4. Espaço de figuração: Compreende as pessoas retratadas, a natureza deste espaço, a hierarquia das figuras e os seus atributos. O item pessoas retratadas, do plano do conteúdo, e atributos das pessoas, do plano do conteúdo, e distribuição dos planos e objetivo central, do plano da expressão, integram esta categoria.

5. Espaço da Vivência: Compreende o tema da foto. As atividades que mereciam ser fotografadas e os tipos de fotos que destas surgiam. Os índices tema da foto, local retratado, figuração, produtor e as principais opções técnicas compõem esta categoria (MAUAD, 1996, p.13-14).

Uma vez que a prática arqueológica implica em dar sentido aos vestígios materiais no presente como um meio para observar e entender o universo ao qual estes pertenciam, os múltiplos significados suscitados pela fotografia através da cultura material nela representada podem compor um caminho pelo qual o arqueólogo pode se debruçar ao tecer suas interpretações sobre o passado. Entretanto, cabe o espaço para conceituar dois termos basilares no que diz respeito ao estudo da imagem: iconografia e iconologia. De acordo Kossoy (2001, p.95) a análise iconográfica age por meio da descrição, uma ferramenta para “decupar (sic), inventariar e classificar o conteúdo da imagem em seus elementos icônicos formativos”. Refere-se ao tema ou assunto da imagem. Já a análise iconológica está situada no “plano superior, o da interpretação iconológica do significado intrínseco”, caracteriza-se como o estudo do significado provocado pela imagem. Por fim, a análise do conteúdo fotográfico pode ser intermediada pela proposta fundamentada por Panofsky (1979 apud KOSSOY, 2001), subdividindo-se nas seguintes etapas:

1. Uma descrição pré-iconográfica como um meio de identificação das formas, objetos e eventos denotados pela imagem;
2. Uma análise iconográfica dos elementos registrados na imagem associando-os a assuntos e conceitos que lhes sejam familiares;

3. E, finalmente, uma descrição iconológica que preconize a descoberta e a interpretação dos elementos conotativos da imagem, ou seja, seu significado.

Partamos, neste primeiro momento, para a análise de fotografias históricas que retratam a paisagem urbana. Neste sentido, paisagem pode ser entendida como o resultado de uma intervenção antrópica sobre a natureza e, portanto, “abrigando os espaços construídos em múltiplas combinações por superposição, substituição ou composição, a cidade, enquanto materialidade, é composta por várias camadas, mais ou menos aparentes” (COELHO, 2009, p.03-04). É possível, portanto, recorrer ao documento fotográfico como uma ferramenta de mapeamento de áreas de ocupação humana, na identificação da densidade das construções através da malha urbana em determinado período, ou nortear estudos de caráter comparativo, pois denotam um recorte espaço-temporal da realidade paisagística que evidencia presenças e ausências extremamente significativas para o entendimento de um cenário que muda constantemente, uma vez que, na maioria dos casos, estes elementos não sobrevivem sob forma de ruínas, e por isso, inexistentes em muitas dos registros arqueológicos convencionais (STONE, 1988).

Tais presenças e ausências encerradas nestes documentos compõem uma série de informações pelas quais é possível entender a paisagem em sua totalidade. Porém, cabe ressaltar que a utilização de fotografias históricas em análises paisagísticas não deixa de ter seus próprios perigos, como assinala Burke (2001, p.86), pois:

[...] fotografias de cidade mostram com frequência ruas implausivelmente desertas, para evitar os borrões nas imagens causados pelo movimento rápido, ou representam poses estereotipadas. [...] De acordo com suas atitudes políticas, os fotógrafos escolhiam representar as casas mais deterioradas, a fim de apoiar a campanha pela extinção dos cortiços, ou as de melhor aparência, para se oporem a isto.

A partir da seriação e contextualização dos componentes iconográficos representados na imagem, tal como concebido por Mauad (1996), torna-se possível a tarefa de construir uma interpretação em que viabilize o entendimento de uma paisagem como esta era de fato – ou o mais próximo possível, dado que:

[...] a partir da interpretação de traços e registros de uma determinada cultura, acionamos uma estrutura espaço-temporal

que permite a elaboração de tramas em um trabalho de construção capaz de produzir sentido, como em um *puzzle*. Aos poucos, as peças se articulam, oferecem diferentes combinações e revelam explicações que permitem uma leitura do espaço em diferentes tempos (COELHO, 2009, p.12).

Tomando como ponto de partida a discussão levantada por Burke no parágrafo acima, podem ser apresentadas como exemplo duas fotografias (FOT. 23 e 24) de Augusto Malta que ilustram o uso político-ideológico da imagem como um instrumento da campanha higienista empregada pelo governo do estado do Rio de Janeiro no início do século XX. Tal processo não apenas contribuiu para a favelização das zonas periféricas do município como modificou toda dinâmica estrutural da paisagem carioca. Ambas as fotografias foram produzidas em 1906, no auge da “Reforma Passos”, muito provavelmente no Centro da cidade, visto que lá se concentravam os menos desfavorecidos, amontoados em antigos casarões coloniais que compunham os diversos cortiços da região. Uma vez que se tem conhecimento de que vigorou à época uma maciça campanha sanitária que propunha a esterilização e modernização do espaço público e a erradicação de doenças (PAIXÃO, 2009; ARAÚJO, 2011), contribuindo para a obliteração das áreas afetadas, estas imagens configuram uma fonte substancial para a pesquisa arqueológica, pois viabiliza a construção de interpretações acerca do espaço, das vivências e das consequências geradas pelas ações promovidas pelo Estado.



FOT. 23: Casinhas novas da estalagem nos fundos dos prédios n.12 a 44 da Rua do Senado. Augusto Malta (1906). Acervo AGCRJ.

Fonte: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. CECULT-UNICAMP.¹¹



FOT. 24: Barracão de madeira componente da estalagem existente nos fundos dos prédios n.12 a 44 na Rua do Senado. Augusto Malta (1906). Acervo AGCRJ.

Fonte: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. CECULT-UNICAMP.¹²

¹¹ Disponível em <https://www.ifch.unicamp.br/cecult/mapas/corticocortimagens1.html>. Acessado em 13 de fevereiro de 2018.

¹² Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/cecult/mapas/corticocortimagens1.html>. Acessado em 13 de fevereiro de 2018.

Assim como em fotografias paisagísticas os retratos posados, de seus primórdios à sua popularização a partir do *carte-de-visite*, sempre foram dotados de características excessivamente pictóricas. Desta forma, há de se notar a existência de inúmeras imagens onde o referente é registrado de forma dirigida, encenando poses e situações de maneira teatralizada, mimetizando a realidade a tal ponto que, em alguns casos, acabava por criar uma outra realidade. Em sua maioria, as imagens que compunham tal modismo reproduziam os preconceitos sociais vigentes à época e práticas cotidianas em seus mais diversos extratos socioculturais. Neste sentido, é devido a sua ideia de credibilidade que a fotografia passa a ser utilizada por diferentes ideologias para veiculação de suas ideias e, portanto, formando e manipulando a opinião pública sob forma de propaganda política, preconceitos raciais e religiosos, etc. Logo, são imagens pensadas e produzidas visando ilustrar um determinado ideário (KOSSOY, 2001).

O documento fotográfico, neste sentido, possui um valor inestimável para a Arqueologia, sobretudo em análises históricas, uma vez que a imagem convida à “escavação virtual” como um meio para interpretar a materialidade encerrada em suas dimensões. Sendo assim, a cultura material evidenciada em uma fotografia possibilita a transmissão de uma série de informações que viabilizam seu emprego enquanto resposta à uma pergunta ou sendo ela mesma o ponto de partida para novas indagações, como um meio para que sejam alcançadas novas reflexões. Logo, conclui-se que os objetos exibidos em registros posados exercem uma importante função arqueológica e representativa, através deles são denotadas ideias, estereótipos e anseios de um determinado grupo social num determinado período do tempo. Portanto:

[...] mais do que simplesmente expressar nossas identidades pessoais e coletivas, os objetos, na verdade, nos constituem enquanto pessoas, na medida em que aprendemos a usá-los, eles nos inventam. Em outras palavras sem os objetos não existiríamos; pelo menos não existiríamos enquanto pessoas socialmente constituídas sem eles. (GONÇALVES, 1995 apud MENESES, 2003, p.53).

Posto isto, torna-se explícito o fato de que, embora os elementos materiais estejam ali dispostos de maneira alegórica eles não são, de forma alguma, apresentados ao acaso, mas como parte do universo material dos indivíduos

retratados. Identidade social, cenários e acessórios funcionam como uma simbologia social (FABRIS, 2004). Não obstante:

Os acessórios representados junto com os modelos geralmente reforçam suas auto-representações (sic). Esses acessórios podem ser considerados como “propriedades” no sentido teatral do termo. [...] Certos objetos simbólicos referem-se a papéis sociais específicos. [...] Camuflando as diferenças entre as classes sociais, os fotógrafos ofereciam a seus clientes o que foi chamado de “imunidade temporária em relação à realidade”. Sejam eles pintados ou fotografados, os retratos registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais.

A título de exemplo, tomemos os registros produzidos por Flávio de Barros acerca da Guerra de Canudos. No caso, as fotografias do Batalhão Patriótico Moreira César (FOT. 25) e do Gen. Eugênio e seu estado-maior (FOT. 26), ambas de 1897. Estas imagens fornecem pistas importantes para a identificação de equipamento e indumentária militar utilizada pelo exército brasileiro no período. A saber: uniformes, rifles, sabres e instrumentos musicais. Por outro lado, um exame mais aprofundado destes documentos revela questões acerca da representação imagética de oficiais do exército, sobretudo aqueles em posição de poder. Outro elemento a ser destacado é a efetividade das roupas trajadas por estes militares, tendo em vista o cenário em que foram travadas as batalhas: o sertão baiano durante um de seus períodos mais causticantes.

É possível perceber em alguns registros o que pode ser definido como uma ressignificação da cultura material. A primeira imagem (FOT. 27) apresenta uma cena caracterizada por Barros como a prisão de jagunços do arraial de Canudos, já a segunda (FOT. 28) exhibe um homem também identificado como jagunço, posando em frente à sua casa. Sabe-se pela História que o governo brasileiro e o exército empreenderam um verdadeiro massacre ao povoado, cujos poucos sobreviventes resumiam-se em mulheres e crianças. Por este motivo, pode-se concluir que é bastante improvável que o fotógrafo tenha produzido tais registros sob estas circunstâncias. Portanto, é presumível que as pessoas que figuram como jagunços nestes registros sejam, na verdade, soldados do exército travestidos de canudenses.

Tomemos como outro exemplo das possibilidades do emprego de uma análise técnico-iconográfica no âmbito da Arqueologia o exame de duas fotografias associadas a dois períodos distintos do Cangaço. A primeira (FOT.

29), tomada em 1922, na Fazenda Pedra em Triunfo-PE, retrata os primeiros anos da atuação de Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, como cangaceiro do grupo de Sinhô Pereira, a esta altura já chefiando o bando. A segunda (FOT. 30), registrada em 1929, durante a estadia do agora então Rei do Cangaço na Fazenda Jaramataia, em Gararu-SE. O conjunto de informações que podem ser levantadas através da análise da materialidade representada em ambas as imagens pode, neste caso, evidenciar algumas mudanças no que diz respeito às escolhas de ordem tecnofuncionais do equipamento bélico utilizado pelos cangaceiros. Enquanto na fotografia de 1922 observa-se a presença ostensiva da carabina Winchester 1873 44-40 W.C.F. como armamento de combate, na de 1929, por sua vez, destacam-se os fuzis Mauser 1908 K.A.R.. Esta substituição do arsenal carregado pelos cangaceiros aponta, muito provavelmente, para a adoção de um armamento mais efetivo em campo de batalha, visto que a performance do fuzil alemão era superior à da carabina norte americana, pois possuía uma cadência de tiro maior e uma precisão mais elevada. Outro aparato bélico a chamar atenção nas duas imagens são os punhais carregados pelos cangaceiros. Sabe-se que devido a conotações de natureza cultural estes possuíam um elevado valor simbólico, pois sua ostentação denotava poder e vaidade.

Outra diferença que pode ser divisada nas duas imagens é a evolução da estética adota pelos cangaceiros. O grupo representado na primeira exibe uma preferência por trajes simples, semelhantes aos utilizados pelos vaqueiros da caatinga, demonstrando a ausência quase que total de adornos, exceto por três de seus membros que têm testeiras adornadas com moedas e um outro cuja bandoleira apresenta alguns arrebitos. Já os homens retratados na segunda fotografia alardeiam testeiras e cintas encrustadas por moedas, ilhoses e arrebitos. As vestimentas, embora parecidas, refletem a individualidade de cada um, seus anéis denunciam sua vaidade e expõem seu apelo ao estético como uma representação de seu status de cangaceiro. Ainda sobre o caráter estilístico ostentado pelos Cangaço em sua cultura material é possível, através de uma análise iconológica, refletir sobre as incisões estéticas que diferenciavam grupo para grupo ou mesmo das volantes, que muito se assemelhavam aos cangaceiros (Vilela, 1999). A título de exemplo, a fotografia do destacamento do

Comandante Zé Rufino (FIG. 31), produzida por Benjamin Abrahão em 1936, exhibe um tímido apelo à estilização de suas vestes e armamentos. Isto em um período tido como um dos mais ricos em termos de enfeite e materialidade.

Ainda que o emprego deste tipo de análise não forneça um meio para visualizar como se deram totalmente estas mudanças ao longo de sua vigência, por sua vez, ela possibilita a contextualização de seu porquê, já que estas fotografias podem ser caracterizadas como testemunhas de um acontecimento real, sendo, portanto, uma fotografia-documento. Enfim, conclui-se que, as imagens têm poder de demonstrar estilos de vida, ritos, gestos, preservação de memórias e podem ajudar a aprofundar a compreensão da cultura material e de suas transformações através do tempo. Estas são características que lhes conferem um valor arqueológico, pois podem fornecer dados relevantes para a análise de acontecimentos passados e até mesmo revelar novas linhas de pesquisa e interpretação.



FOT. 25: Batalhão Patriótico Moreira César. Flávio de Barros (1897). Acervo IMS.
Fonte: Brasileira Fotográfica.¹³

¹³ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4848>. Acessado em 28 de janeiro de 2018.



FOT. 26: General C. Eugênio e seu estado-maior. Flávio de Barros (1897). Acervo IMS.
Fonte: Brasiliana Fotográfica.¹⁴



FOT. 27: Prisão de jagunços pela cavalaria. Flávio de Barros (1897). Acervo IMS.
Fonte: Brasiliana Fotográfica.¹⁵

¹⁴ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4808>. Acessado em 28 de janeiro de 2018.

¹⁵ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4859>. Acessado em 28 de janeiro de 2018.



FOT. 28: Uma casa de jagunços. Flávio de Barros (1897). Acervo IMS.
Fonte: Brasiliana Fotográfica.¹⁶



FOT. 29: Lampião (2º da esquerda para a direita) e seu primeiro bando. Anônimo (1922).
 Acervo Volta Seca.
Fonte: Historiador Pensante.¹⁷

¹⁶ Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/bras/4861>. Acessado em 28 de janeiro de 2018.

¹⁷ Disponível em: <http://historiadorpensante.blogspot.com.br/2014/02/cangaco-uma-guerra-no-sertao.html>. Acessado em 11 de fevereiro de 2018.



FOT. 30: Lampião e seu bando. Anônimo (1929). Acervo João de Souza Lima.
Fonte: Cariri Cangaço.¹⁸



FOT. 31: Comandante Zé Rufino e sua volante. Benjamin Abrahão Boto (1936).
Fonte: Tok de História.¹⁹

¹⁸ Disponível em: <http://cariricangaco.blogspot.com.br/2012/04/foto-na-fazenda-jaramataia.html>. Acessado em 11 de fevereiro de 2018.

¹⁹ Disponível em: <https://tokdehistoria.com.br/2012/01/21/a-entrevista-de-glauber-rocha-com-ze-rufino-o-matador-do-cangaceiro-corisco/>. Acessado em 11 de fevereiro de 2018.

4. FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM NARRATIVA PARA A ARQUEOLOGIA

Fotografia é linguagem. Neste sentido, pode-se defini-la resumidamente como um conjunto de práticas e técnicas de caráter estético e ideológico que buscam através do signo²⁰ manifestar um símbolo²¹. Esta sistematização de seus elementos constituintes (KOSSOY, 2001) compõem uma mensagem, produto final que comunica a intenção do fotógrafo. Por outro lado, como demonstra Barthes (1984 apud CATANHO, 2007), a recepção e interpretação desta mensagem parte de dois caminhos distintos, porém, complementares: *studium* e *punctum*. De acordo com o autor, *studium* diz respeito à informação denotada pela fotografia. Em outras palavras, a recepção da ideia comunicada pelo seu emissor. Já *punctum* é a margem subjetiva inerente a percepção individual que cada leitor faz da imagem. Desta forma, mensagem pode ser entendida aqui como um processo cognitivo que assume múltiplos significados.

Narrativa pode ser caracterizada como uma série estruturada de ideias que buscam transmitir um determinado acontecimento por meio de linguagem verbal ou não-verbal. Genett (1979) define narrativa como uma cadeia de acontecimentos reais ou fictícios que são intermediados por um discurso e ainda, “[...] acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto (sic) de narrar tomado em si mesmo” (p.24).

De acordo com Koury (1999), o papel da fotografia reside na função de contar uma história ou ser histórias contadas pelos outros a nós. Ela funciona como narração ou narrativa, entremeada por significados que possibilitam sua decodificação, pois é, na verdade, uma linguagem simbólica e subjetiva. A imagem fotográfica coaduna múltiplos discursos, já que é “produto de uma polifonia de olhares que refletem e remetem a códigos que estão além dela própria” (p.65). Uma vez que é concebida como escrita do real, fica claro que a imagem fotográfica denota uma narrativa, afinal, pressupõe-se que toda fotografia encerra em si uma história. A narrativa, neste sentido, implica em uma reconstrução cênica, em interpretações pessoais ou inscrições sociais que

²⁰ Seu referente, o objeto registrado.

²¹ Seu significado ou conceito.

apelam à emoção, em ordenações temporais e causais que buscam edificar significados. São versões da realidade que proporcionam a consciência de “estar no mundo” e que transmitem um sentimento de passado, futuro ou continuidade. Uma narrativa, em última instância, possibilita a quem ouve, vê ou sente a oportunidade de compreender a si e ao outro, de evocar memórias, preocupações e expectativas (MIRANDA, 2008).

4.1. “DEUS NOS FEZ DO BARRO”: UM ESTUDO FOTOETNOGRÁFICO E ETNOARQUEOLÓGICO ACERCA DOS PRODUTORES DE CERÂMICA ARTESANAL DO MUNICÍPIO DE SANTANA DO SÃO FRANCISCO-SE

As imagens exibidas neste trabalho compõem o ensaio “Deus nos fez do barro (2016)”, produzidas durante uma visita à Santana do São Francisco, cuja proposta consistiu no uso da fotografia como um instrumento narrativo dotado de potencialidade arqueológica, uma vez que foi concebido como um produto das atividades desenvolvidas pelo autor deste texto durante a disciplina “Análise de Material Histórico II”. Tais fotografias preconizam a observação de seus elementos iconográficos como uma proposta de diálogo entre o espaço, seus protagonistas e suas atividades. Desta maneira, quando alinhadas à prática arqueológica, elas possibilitam a construção de interpretações acerca das manifestações incididas em sua cultura material.

Dito isto, é necessário abrir um parêntese quanto às fotografias exibidas neste capítulo. À época os registros foram produzidos observando somente seu uso enquanto ilustração de um exercício proposto em sala de aula, e embora façam parte do portfólio do autor, até então, elas nunca tinham se assumido enquanto uma proposta arqueológica de fato. Entretanto, aberta esta possibilidade por meio do presente trabalho, tornou-se imperativo buscar alternativas que respaldassem este ensaio enquanto produto de uma reflexão arqueológica.

O conceito apresentado aqui está calcado, sobretudo, em *Fotoetnografia: um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho* (1997) e *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim* (2004), de Luiz Robinson Achutti. Embora configurem-se como pesquisas voltadas para a área da Antropologia, o emprego

de sua metodologia pode ser estendido à Arqueologia, visto que ela também permite a adoção de uma abordagem etnográfica como método para interpelar a cultura material. De acordo com o autor, a fotoetnografia versa por fazer por fazer uso prioritário da imagem como linguagem narrativa, elucidando seu potencial enquanto ferramenta descritiva e buscando agregar significados e informações congruentes à pesquisa (CAVEDON, 2005; BIAZUS, 2006).

Segundo Achutti (1997; 2004), um dos preceitos fundamentais do fazer fotoetnográfico é o planejamento, uma vez que a construção da narrativa envolve a organização e o comprometimento com a produção de registros que possam ser montados de maneira coerente para compor uma história. Tendo em vista que a fotoetnografia prioriza a produção de uma narrativa visual, ela pressupõe a independência da imagem em relação ao texto. Neste sentido, as fotografias devem falar por si, dispensando o uso de legendas ou de textos que as expliquem. Por outro lado, nada impede que sejam introduzidas informações escritas como um meio para situar o leitor, convidando-a a imergir nas possibilidades geradas pelo universo imagético que se abre à sua frente. Desta forma:

Essas “narrações visuais”, onde poderíamos situar a fotoetnografia, encerram um sentido por trabalharem com conjuntos e sequências de imagens, possibilitando uma leitura completa, tornando refutável o medo atribuído ao uso da imagem pela abertura de sentidos possíveis (BIAZUS, 2006, p.303).

“Deus nos fez do barro” pode ser pensado enquanto uma proposta de Arqueologia da Contemporaneidade, nos moldes concebidos por Buchli; Lucas (2001) e González-Ruibal (2014), pois possibilita que sejam cruzados dados etnográficos, patrimoniais, artísticos e históricos como um meio para interpretar comunidades modernas. Desta forma, ela tem por objetivo “[...] be the study of our present society in the strict sense, following one of the definitions of “contemporary” as that which exists synchronically. It also fits a period that has been characterized as postmodern or high modern (GONZÁLEZ-RUIBAL, 2014, p.03)”. Esta perspectiva radical de abordagem à cultura material dialoga com outros campos do saber como um meio para se pensar criticamente a nossa própria sociedade.

Neste sentido, esta proposta pode ser alinhada ao conceito de Etnoarqueologia, descrito por Politis (2002, p.68) como:

[...] una subdisciplina de la arqueología y de la antropología social que obtiene información sistemática acerca de la dimensión material de la conducta humana, tanto en el orden ideacional como en el fenomenológico. Es una generadora de referentes analógicos para la interpretación arqueológica y es una fuente de producción y testeo de hipótesis y modelos acerca de cómo funcionan las sociedades.

Este trabalho também pode ser caracterizado como uma aproximação ao conceito de *photowork*, tal como definido por Michael Shanks (1997). Desta forma, o emprego da fotografia em seu âmbito arqueológico assume um caráter interpretativo e passa a ser reconhecida como um ato de produção cultural, ao invés de uma documentação objetiva. Em outras palavras, significa fazer uso do registro fotográfico para dar uma forma visual ao vestígio arqueológico. *Photoworks*, neste sentido, funcionam como meios para a exploração das imagens produzidas por arqueólogos, funcionando como evidências materiais do passado, e, sobretudo, contribuindo para a transcrição, transmissão e compreensão das reflexões levantadas por eles.

A ideia de ensaio adota aqui está fundamentada nas propostas de Fiuza; Parente (2008) e Darling (2014), que conceituam o termo enquanto uma série estruturada de fotografias que exibem um tema em comum, onde a coesão denotada por cada registro individual possibilita a leitura do conjunto como um todo. Ou seja, é um meio para se contar uma história através do uso de imagens que dialoguem entre si. É um texto visual construído a partir das experiências pessoais do autor e de suas pesquisas sobre um determinado assunto. Em um ensaio as fotografias podem ou não estar ordenadas de maneira cronológica, visto que o objetivo do trabalho está em transmitir uma mensagem que envolva as emoções do leitor, suscitando questionamentos e levando-o a conceber suas próprias reflexões acerca do tema.

Enfim, a escolha destas abordagens metodológicas, no que diz respeito a este trabalho, admite que sejam levantadas reflexões que colaboram para a discussão acerca de como as pessoas estão fazendo, usando, distribuindo e reutilizando sua cultura material não apenas em níveis econômicos, mais sociais e até identitários.

Santana do São Francisco, ao extremo nordeste do estado de Sergipe, é um município localizado na bacia do Rio São Francisco, entre Neópolis e Penedo, Alagoas. Colonizada pelos portugueses em 1730 após expulsarem os holandeses, a cidade deve a Pedro Gomes da Silva e Belarmino Gomes da Silva seu maior destaque, pois, nos limites da fazenda fundada por eles, implementaram a primeira fábrica de cerâmica da região, Carrapicho – um tipo de vegetação rasteira que abundava a área que, inclusive, levava o mesmo nome. A tradição do povoado se desenvolveu em torno dessa primeira indústria, pois a proximidade com rio, o solo da região e a necessidade das famílias que eram empregadas na fazenda foram fatores preponderantes para a adoção do barro como matéria-prima na produção de seus artefatos domésticos. Porém, o responsável por cimentar a cerâmica definitivamente como um recurso econômico e expressão artística foi, sem dúvida, Messias da Silva Passos, neto do fundador do local. Hoje, a cidade detém o título de maior produtora de cerâmica do estado, com cerca de 70% de sua população engajada no ofício de artesão do barro. Suas mais de 70 olarias representam a principal atividade econômica desenvolvida na região, voltadas para a fabricação de cerâmica artesanal, doméstica, telhas e tijolos (SILVA, 2010).

Tamanha quantidade de olarias gerou a necessidade de se fazer um recorte espacial, uma vez que, devido a limitação de tempo seria virtualmente impossível a visita e o registro de todos os estabelecimentos do local. Sendo assim, duas delas foram escolhidas para serem trabalhadas: A Cooperativa Artesanal de Carrapicho e a fábrica cerâmica de “Seu Cícero”. A primeira por ser a maior olaria e um dos órgãos mais importantes da região santanense, pois emprega inúmeras famílias em sua linha de produção e a segunda por ser a oficina de um dos mestres do barro mais antigos e respeitados da cidade. Posto isto, faz-se necessário considerar a importância do ofício para as famílias empregadas em tais atividades e as relações existentes entre mestres e aprendizes, pois esta hereditariedade pode ser visualizada em todo o processo de desenvolvimento de uma peça. Segundo Silva (2010, p.36):

Os mestres se diferenciam pela longa trajetória dentro de uma atividade específica, de um ofício; normalmente detentores de saberes, técnicas e práticas culturais, e são reconhecidos pelos que o rodeiam em função da autoridade que tem no saber fazer. [...] o processo de aprendizado acontece de forma oral, de pai

para filho, o conhecimento é passado na prática, através de uma relação interpessoal. Os mestres são percebidos pelos seus discípulos como “pais simbólicos”, assumindo-os como seus filhos em sua própria olaria.

Tal relação, mestre-aprendiz, é facilmente observada não apenas dentro do ambiente de produção, mas também no “saber fazer” e em seu resultado direto, a peça finalizada. Cada mestre possui sua maneira particular de trabalhar o barro, com base em suas escolhas e experiências individuais, e esta marca acaba sendo passada para seus “filhos”, que por sua vez somam as suas próprias ao conhecimento adquirido através de seu “pai”. Neste sentido, ainda que hajam temas recorrentes dentro da cerâmica produzida no município, tais como o sertanejo, o cangaceiro, figuras da natureza e as formas dadas aos seus vasos, potes,oringas e etc., um trabalho jamais é igual a outro. Cada objeto carrega em si toda uma tradição cultural passada de geração em geração, mas sem deixar de exibir o toque pessoal de seu autor.

Santana do São Francisco ainda mantém o ar provinciano, não no sentido pejorativo, mas na maneira pela qual a população mantém suas raízes por meio da tradição. Interessante notar que todo o processo de confecção empregado por seus habitantes continua sendo feito à maneira de seus ancestrais: a coleta na lagoa pelos “aprontadores²²”, a preparação do barro pelo “cadangue²³”, sua modelagem, secagem, cozimento e por fim, negociação. Fato é que o santanense desenvolve desde cedo o gosto e o respeito pelo ofício de artesão. Crianças, jovens e adultos, homens ou mulheres, todos eles demonstram uma predisposição inata para reconhecer a melhor matéria-prima, trabalha-la e transforma-la em algo totalmente novo num processo quase alquímico. Assim, como apontado por Silva (2010, p.42-43):

[...] chama a atenção em tais objetos, nem sempre é a estética, mas o fato de ser fruto de um trabalho produtivo que é proveniente de uma das melhores ferramentas e talvez a mais precisa de todas, as mãos, e que traz consigo um valor agregado, procedente de uma cultura e de saberes. É com ela que o mestre, com muita sensibilidade e perícia, em uma quase copulação, supera a resistência da matéria – antes vista como insensível e impenetrável. [...] barro é a matéria, é a argila molhada e modelada pela ação das mãos do artesão, que à prova do fogo, se transforma em um novo ser, relembrando o mito da criação do homem.

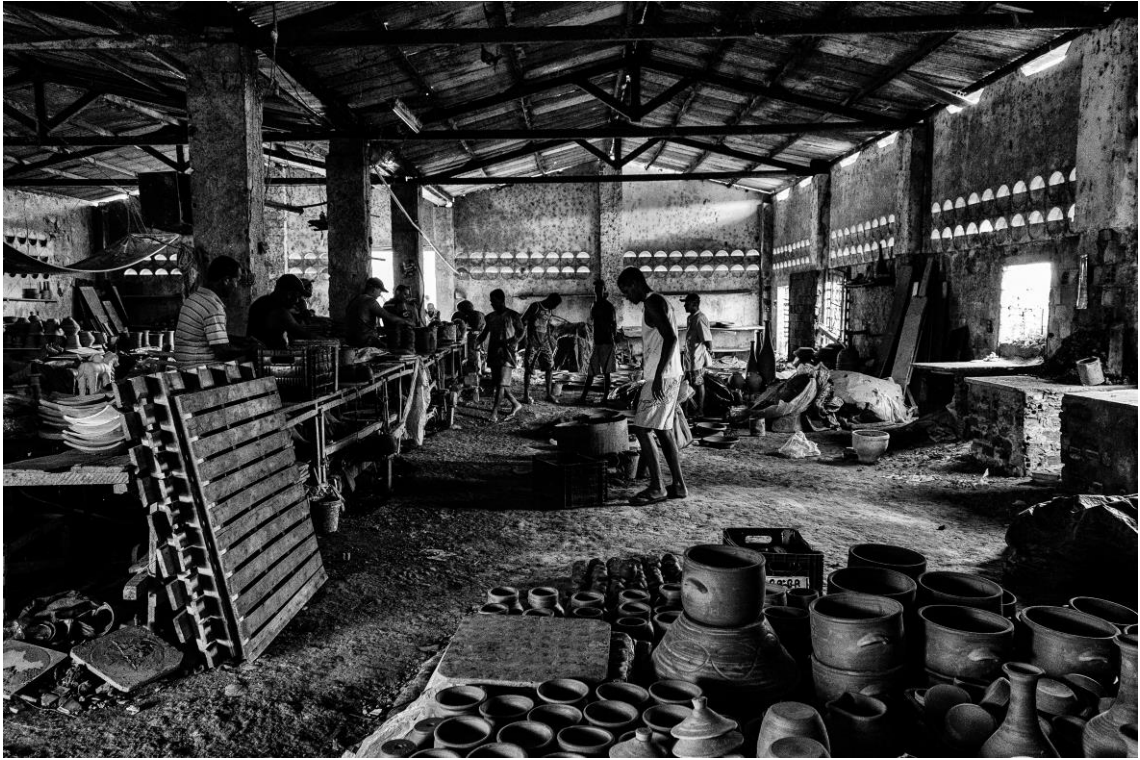
²² Responsável por extrair o barro, separar as impurezas e depois leva-lo às olarias.

²³ Responsável por amaciar o barro, pisoteando-o.

As fotografias deste ensaio, ainda que não sejam exibidas em ordem cronológica, foram montadas de maneira a facilitar a compreensão do leitor acerca da cadeia de processos de compõem a confecção da cerâmica artesanal fabricada em Santana do São Francisco. Embora não descreva totalmente todas as etapas de sua produção, visto que não foram registradas a extração do barro, sua preparação, secagem e manufatura, a narrativa visual apresentada a seguir busca demonstrar não apenas o potencial da fotografia fundamentada em uma proposta etnoarqueológica, mas discutir novas abordagens de construção e difusão do conhecimento dentro da Arqueologia.

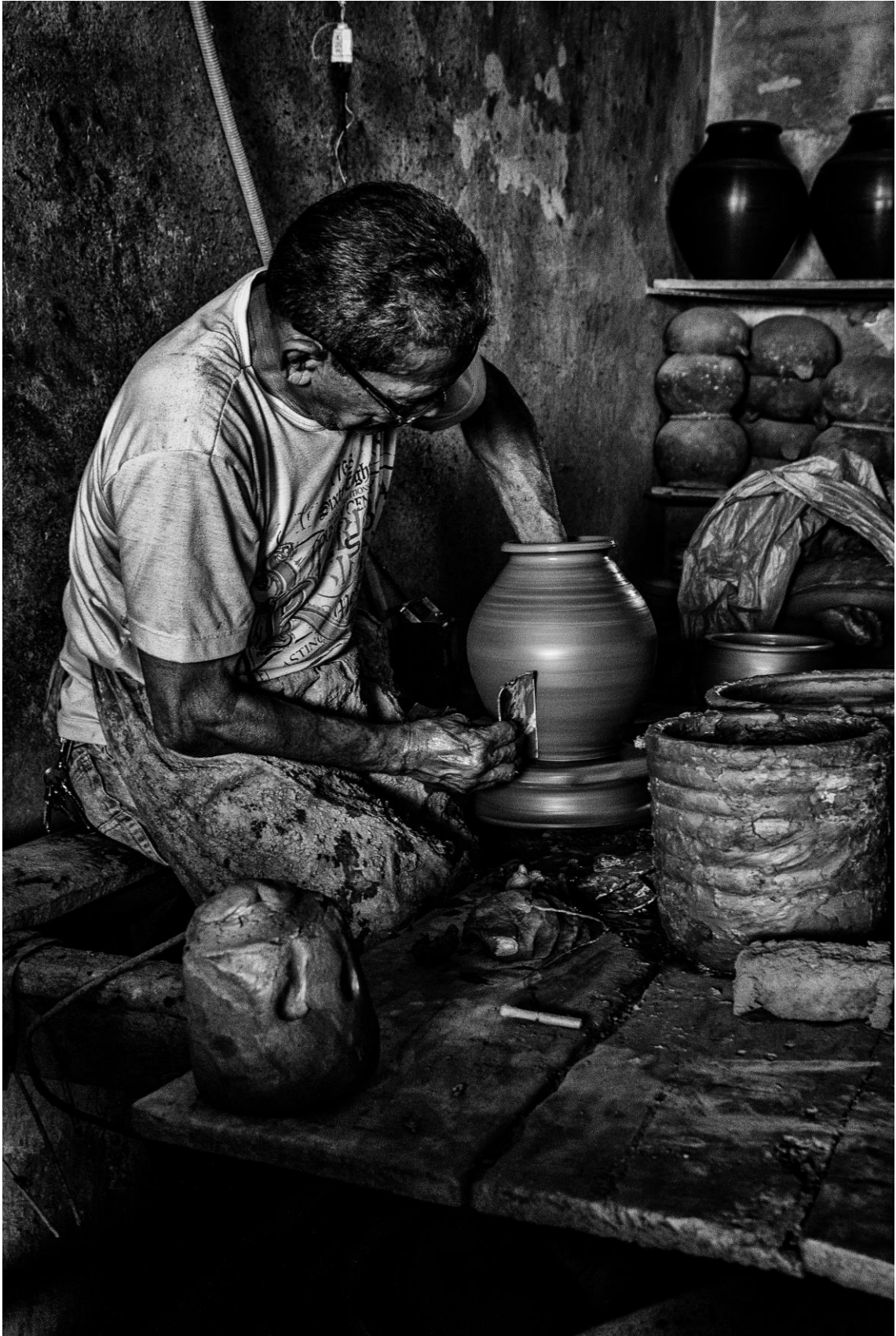
“DEUS NOS FEZ DO BARRO”

Estudo fotoetnográfico e etnoarqueológico acerca dos produtores de cerâmica artesanal do município de Santana do São Francisco – SE















PALAVRAS FINAIS

Tal como a Arqueologia, a fotografia é fruto de um processo de construção, de legar sentido e de transmitir mensagens. Ela se mostra uma poderosa ferramenta de visualização dos aspectos mais fugidios da realidade, uma vez que é um instante do tempo encapsulado mecanicamente e enterrado nas profundezas da memória. Fotografias são traços arqueológicos do passado, cuja materialidade jaz enclausurada em suas duas dimensões. O arqueólogo ao se debruçar sobre estes documentos encontra a possibilidade de mergulhar na cena e extrair dela toda informação lhe seja pertinente, norteando os horizontes de sua pesquisa e abraçando novas perspectivas.

A Arqueologia compartilha com a fotografia parte de sua própria história. Sua potencialidade documental foi abraçada de imediato desde o início, e hoje é uma prática recorrente no âmbito da disciplina. O desenvolvimento da tecnologia fotográfica utilizada em campo e em laboratório cresceu exponencialmente ao lado das técnicas de registro, identificação e interpretação do material coletado em sítios arqueológicos.

O documento fotográfico mostra-se uma fonte de informação significativa em estudos arqueológicos, visto que é uma representação espaço-temporal que encerra em si uma parcela da cultura material. Desta forma, ainda que a fotografia enquanto instrumento de pesquisa arqueológica possua particularidades e limitações, ela oferece a oportunidade para que sejam empregadas novas abordagens interpretativas ao passado.

A cultura material é uma voz que não foi apagada pelo tempo. O arqueólogo enquanto intérprete desta materialidade traduz a identidade cultural de quem a produziu. A narrativa fotográfica, enquanto uma das múltiplas linguagens arqueológicas, potencializa a preservação das experiências e práticas que se manifestam sobre a cultura material. Deste modo, ainda que não substitua ou modifique a realidade, a fotografia se apresenta como um importante instrumento discursivo para a Arqueologia, pois compromete-se a refletir criticamente sobre os meios pelos quais a disciplina ergue suas bases teórico-metodológicas para entender uma determinada cultura.

Fazendo uso das palavras de Mauad, as reflexões apresentadas aqui não pretendem ser um fim em si mesmas, soluções de investigação estabelecidas e adequadas para todo uso que se fizer da imagem fotográfica pela Arqueologia. Não, elas estão mais próximas de uma “receita de bolo, na qual, cada mestrecuca adiciona um ingrediente a seu gosto” (1996, p.14). Neste sentido, pode-se dizer que as proposições abarcadas por este trabalho funcionam de maneira análoga ao processo de produção de uma fotografia: uma escolha entre múltiplas possíveis. Portanto, as alternativas concebidas pelo autor têm por objetivo servir como um ponto de partida para que outros pesquisadores possam escavar o documento fotográfico e construir suas próprias interpretações a respeito do passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUTTI, L. E. R. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Tomo Editorial, 1997.

ACHUTTI, L. E. R. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Editora da UFRGS: Tomo Editorial, 2004.

AMORIM, L. B. *Cerâmica Marajoara: A Comunicação do Silêncio*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 2010.

ARAUJO, V. da S. *Augusto Malta: o fotógrafo de Pereira-Passos?* Rio de Janeiro: Revista do Arquivo-Geral da Cidade do Rio de Janeiro, n.5, p.211-226, 2011.

BACON, K. *The Preservation of Archaeological Records and Photographs*. Thesis (Major: Anthropology). Graduate College of University of Nebraska, 2010.

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATEMAN, J. *Wearing Juninho's Shirt: Record and Negotiation in Excavation Photographs*. In: SMILES, S.; MOSER, S. (eds.). *Envisioning the Past: Archaeology and the Image*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

BEAUDRY, M. C. *Introduction*. In: BEAUDRY, M. C. (ed.) *Documentary Archaeology in the New World*. Cambridge: Cambridge University Press, p.01-03, 1988.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1 – 3ª edição*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BIAZUS, P. de O. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, v.12, n.25, p.301-306, 2006.

BODART, C. da N. *Fotografia como recurso didático no ensino da Sociologia*. Florianópolis: Em Tese, v.2, n.2, p.81-102, 2015.

BOHRER, F. N. *Photography and Archaeology: The Image as Object*. In: SMILES, S.; MOSER, S. (eds.). *Envisioning the Past: Archaeology and the Image*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2005.

BOSWORTH, L. *A History of Archaeological Photography*. 2012. Disponível em: <http://blog.l3db6h.uk/2012/01/history-archaeological-photography/>. Acessado em 13 de setembro de 2017.

BUCHLI, V.; LUCAS, G. *The Absent Present: Archaeologies of the Contemporary Past*. In: BUCHLI, V.; LUCAS, G. (eds.). *Archaeologies of the Contemporary Past*. London: Routledge, p.03-17, 2001.

BURKE, P. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 2004.

BURKE, P. *Interrogate the Eyewitness*. *Cultural and Social History*, v.7, n.4, p.435-444, 2010.

BUSSELE, M. *The Encyclopedia Of Photography, 1st edition*. London: Gallery Books, 1984.

CANABARRO, I. *Fotografia, história e cultura fotográfica: aproximações*. Porto Alegre: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v.41, n.1, p.23-39, 2005.

CATANHO, F. J. M. *A edição fotográfica como construção de uma narrativa visual*. Londrina: Discursos Fotográficos, v.3, n.3, p.81-96, 2007.

CAVEDON, N. R. *Fotoetnografia: a união da fotografia com a etnografia no descortinamento dos não ditos organizacionais*. Salvador: Organizações & Sociedade, v.12, n.35, p.13-27, 2005.

CHIAROTTI, T. M. *O patrimônio histórico edificado como um artefato arqueológico: Uma fonte alternativa de informações*. Goiânia: Habitus, v.3, n.2, p.301-319, 2005.

CHOPPING, A.; WESTMAN, A. *Photography*. In: Museum of London (ed.). *Archaeological site manual – 3rd edition*. London: Museum of London, p.111-116, 1994.

COELHO, T. da S. *A imagem como fonte histórica: enigmas e abordagens*. Uberlândia: Cad. Pesq. Cdhis, n.2, 2012.

CORRÊA, J. R. *A evolução da fotografia e uma análise da tecnologia digital*. Monografia (Graduação em Comunicação Social e Jornalismo). Universidade Federal de Viçosa, 2013.

COLUCCI, D. *The Petzval Lens*. Disponível em: <http://antiquecameras.net/petzvallens.html>. Acessado em: 28 de julho de 2017.

DARLING, A. *Storytelling with photographs: How to create a photo essay*. Disponível em: <https://photoart.zone/wp-content/uploads/2017/05/Storytelling-with-Photographs-How-to-Create-a-Photo-Essay-Anne-Darling-1.pdf>.

Acessado em 01 de fevereiro de 2018.

DORREL, P. G. *Photography in archaeology and conservation – 2nd Edition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

- DREWETT, P. *Field Archaeology*. London: Routledge, 1999.
- DURAN, L. D. *Barcos de papel: arqueologia documental na caracterização das culturas náuticas marítimas e fluviais em Sergipe (séculos XVI-XIX)*. Aracaju, 2013.
- ERMAKOFF, G. *A fotografia do negro no século XIX*. Rio de Janeiro: George Ermakoff Casa Editorial, 2004.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FERRO, L. *Ao encontro da Sociologia Visual*. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3738.pdf>. Acessado em: 25 de novembro de 2017.
- FISHER, L. J. *Photography for Archaeologists - Part I: Site Specific*. BAJR Practical Guide, n.25, 2009a.
- FISHER, L. J. *Photography for Archaeologists - Part II: Artefact Recording*. BAJR Practical Guide, n.26, 2009b.
- FIUZA, B. C.; PARENTE, C. *O conceito de ensaio fotográfico*. Londrina: Discursos Fotográficos, v.4, n.4, p.161-176, 2008.
- FLUSSER, V. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia, 1985.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FRIEDMAN, J. S. *History of Colour Photography*. Boston: American Photographic Publishing Company, 1947.
- FUNARI, P. P. A. *Arqueologia*. São Paulo: Contexto, 2003.
- FUNARI, P. P. A. *Os historiadores e a cultura material*. In: PINSKY, C. B (org.). *Fontes históricas – 2ª edição*. São Paulo: Editora Contexto, 2010.
- GENETT, G. *Introdução*. In: GENETT, G. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Lisboa: Editora Arcádia, p.23-30, 1979.
- GIL, A. C. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social – 6ª edição*. São Paulo: Atlas, 2008.
- GILES, E. *The R.O.M.F.A. Archaeological Recording Manual*. Norfolk: Norvic Archaeology, 2011.

GOMES, D. M. C. *Cerâmica arqueológica da Amazônia: vasilhas da coleção Tapajônica MAE-USP*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2002.

GONZÁLEZ-RUIBAL, A. *Archaeology of the Contemporary Past*. In: SMITH, C. (ed.). *Encyclopedia of Global Archaeology*. New York: Springer, p.1683-1694, 2014.

GUHA, S. *The visual in archaeology: photographic representation of archaeological practice in British India*. Cambridge: *Antiquity*, n.76, p.93-100, 2001.

GUHA, S. *Beyond Representations: Photographs in Archaeological Knowledge*. Cambridge: *Complutum*, v.24, n.2, p.173-188, 2013a.

GUHA, S. *Photographs and Archaeological Knowledge*. Cambridge: *Ancient Asia*, v.4, n.4, p.01-14, 2013b.

GURAN, M. *Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica*. Rio de Janeiro, 2011.

GURAN, M. *Documentação Fotográfica e Pesquisa Científica - Notas e Reflexões*. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2012.

GURAN, M. *Identidade Agudá espelhada no tempo: fotografia como instrumento de pesquisa social – um relato de experiência*. Belém: *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v.9, n.2, p.557-565, 2014.

HARP JR, E. *Photography in archaeological research*. Albuquerque: University Of New Mexico Press, 1975.

HEINZ, G. *Modern Documentation Methods in Archaeological Field Projects: Experience and Perspectives*. In: STRÖEBELE, F.; HEINZ, G.; ZHIYONG, L. (eds.). *Sustainable Documentation in Archaeology: Technological Perspectives in Excavation and Processing*. Berlin: Mainz, p.11-16, 2014.

HISSA, S. *A Fotografia Arqueológica: Entre a mimese e a criação*. Goiania: *Revista Habitus*, v.13, n. 02, 2015.

JOAQUIM, F. N. C. *Fotografia aplicada à Arqueologia*. Dissertação (Mestrado em Fotografia). Instituto Politécnico de Tomar, 2014.

JOHNSON, M. *Teoría arqueológica: Una introducción*. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 2000.

KOSSOY, B. *Estética, Memória e Ideologia Fotográfica*. Rio de Janeiro: *Acervo: revista do Arquivo Nacional*, v.6, n.1-2, 1993.

KOSSOY, B. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOSSOY, B. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KOSSOY, B. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica – 5ª edição*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

KOURY, M. G. P. *Imagem e narrativa – ou, existe um discurso da imagem?* Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, v.5, n.12, p.59-68, 1999.

LIMA, T. A. *Pratos e mais pratos: louças domésticas, divisões culturais e limites sociais no Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: Anais do Museu Paulista, v.3, p.129-191, 1995.

LIMA, T. A. *Chá e simpatia: Uma estratégia de gênero no Rio de Janeiro oitocentista*. São Paulo: Anais do Museu Paulista, v.5, p.93-127, 1997.

LIMA, T. A. *Os marcos teóricos da arqueologia histórica, suas possibilidades e limites*. Porto Alegre: Estudos Ibero-Americanos, v.28, n.2, p.07-23, 2002.

LYONS, C. L. et al. *Antiquity and photography: early views of ancient Mediterranean sites*. Los Angeles: Getty Publications, 2005.

MAUAD, A. M. *Sob o signo da imagem: A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Tese (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1990.

MAUAD, A. M. *Através da imagem: fotografia e história interfaces*. Rio de Janeiro: Tempo, v.1, n.2, p.73-98, 1996.

MAUAD, A. M. *O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual*. Uberlândia: ArtCultura, v.10, n.16, p.33-50, 2008.

MAUAD, A. M. *Prática fotográfica e a experiência histórica – um balanço de tendências e posições em debate*. Curitiba: Interin, v.10, n.2, p.1-12, 2010.

MENESES, U. B. de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, n.45, 2003.

MENEZES, M. *A fotografia como fonte de produção de conhecimento nas Ciências Humanas e Sociais: primeiras aproximações*. São Paulo: Revista de Psicologia da UNESP, v.12, n.1, p.90-102, 2013.

MIRANDA, J. *Pelas narrativas do olhar: discursos fílmicos e fotográficos*. In: CABECINHAS, R.; CUNHA, L. (eds.). *Comunicação intercultural: Perspectivas, dilemas e desafios*. Porto: Campo das Letras, p.61-72, 2008.

MORRIS, E. *Wich came first, the chicken or the egg? (Part One)*. 2007. Disponível em: <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2007/09/25/which-came-first-the-chicken-or-the-egg-part-one/>. Acessado em: 24 de janeiro de 2018.

MORGAN, C. *Analogue to Digital: Transitions in Theory and Practice in Archaeological Photography at Çatalhöyük*. Internet Archaeology, n.42, 2016.

OLIVERIA, M. A. M. de.; TAMBARA, E. A. C. *A imagem fotográfica como fonte para pesquisa em história da educação*. Disponível em: <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe3/Documentos/Individ/Eixo1/252.pdf>. Acessado em 22 de novembro de 2017.

ORSER JR., C. E. *Introdução à Arqueologia Histórica*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

OSTERMAN, Mark; ROMER, G. B. *History and Evolution of Photography, The Focal Encyclopedia of Photography*. Burlington: Focal Press, 2007.

PÉTURSDÓTTIR, P.; OLSEN, B. *Imaging Modern Decay: The Aesthetics of Ruin Photography*. Journal of Contemporary Archaeology, v.1, n.1, p.07-56, 2014.

POLITIS, G. G. *Acerca de la Etnoarqueología en América del Sur*. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, v.8, n.18, p.61-91, 2002.

PONTES, N. L. M. T. de. *Os motivos de tais fotografias: os usos sociais da fotografia para uma leitura sociológica do mal*. Recife: Revista de Ciência Sociais, n.40, p.257-275, 2014.

QUEIROZ, N. M. M. *Fotografia Digital Aplicada ao Trabalho de Museu e Arqueologia*. Dissertação (Fotografia). Instituto Politécnico de Tomar, 2014.

RECUERO, C. L. *Fotografia nas Ciências Sociais: Um pouco de história, esclarecimentos e de orientações para seu uso como linguagem*. [s.l.], [s.d.].

REYERO, S. G. *Los usos de la fotografía en la arqueología como ciencia moderna. Francia 1850-1914*. Madri: CuPAUAM, n.27, p.163-182, 2001.

REYERO, S. G. *La fotografía en la Arqueología Española*. Madri: Real Academia de la Historia, Universidad Autónoma, 2007.

REYERO, S. G. *La fotografía como objeto. Uma reflexión sobre la relación representación visual y discurso arqueológico*. In: Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid. José Latova – *Cuarenta años de la fotografía*

arqueológica española (1975-2014), Catálogo de la exposición. Madrid: BOCM, p.13-50, 2014.

ROSKAMS, S. *Excavations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

ROULIER, A. *A short story and concepts of color photography*. Imaging and Media Lab, 2008.

Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of Scotland. *A Practical Guide to Recording Archaeological Sites*. Edinburgh: Scotland's Rural Past, 2011.

SCHLITZ, M. *AACAI Photographic Standard for Cultural Heritage*. Melbourne: Australian Association of Consulting Archaeologists Inc., 2015.

SHANKS, M.; TILLEY, C. *Re-Constructing Archaeology: Theory and Practice – 2nd edition*. Routledge, 1992.

SHANKS, M.; HODDER, I. *Processual, postprocessual and Interpretative archaeologies*. In: ALEXANDRI, A. et al. *Interpreting Archaeology: Finding Meaning in the Past*. Routledge, p.03-30, 1995.

SHANKS, M. *Photography and Archaeology*. In: MOLYNEAUX, B. L. *The Cultural Life of Images: Visual Representation in Archaeology*. London: Routledge, p.73-107, 1997.

SHANKS, M.; SVABO, C. *Archaeology and Photography: A pragmatology*. In: GONZÁLEZ-RUIBAL, A. (ed.). *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity*. Routledge, 2013.

SILVA, I. L. *Pedagogia do barro: A tradição oral na construção do conhecimento de mestre e aprendiz nas oficinas de cerâmica artesanal de Santana do São Francisco-SE*. 2016. Tese – Programa de Pós-Graduação em Educação. PUCRS, 2016.

SILVA, S.F.S.M.; et al. *Arqueologia Visual: o Uso das Imagens Fotográficas na Produção do Conhecimento Arqueológico e Historiografia da Arqueologia*. São Paulo: Revista do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, n.22, p.137-156, 2012.

SÔNEGO, M. J. F. *A fotografia como fonte histórica*. Rio Grande: Historiae, v.1, n.2, p.113-120, 2010.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

STONES, G. W. *Artifacts are not enough*. In: BEAUDRY, M. C. (ed.). *Documentary Archaeology in the New World*. Cambridge: Cambridge University Press, 68-77, 1988.

TRIGGER, B. G. *História do Pensamento Arqueológico – 2ª edição*. São Paulo: Odysseus, 2011.

VIEGAS, D. H. *A cidade revelada em dois tempos: Apontamentos sobre a urbanização de Canoas-RS a partir de registros fotográficos (1952-1978)*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, v.10, n.1, p.01-21, 2013.

WILKIE, L. *Documentary Archaeology*. In: HICKS, D. BEAUDRY, M. C. (eds.). *The Cambridge Companion to Historical Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, p.13-33, 2008.